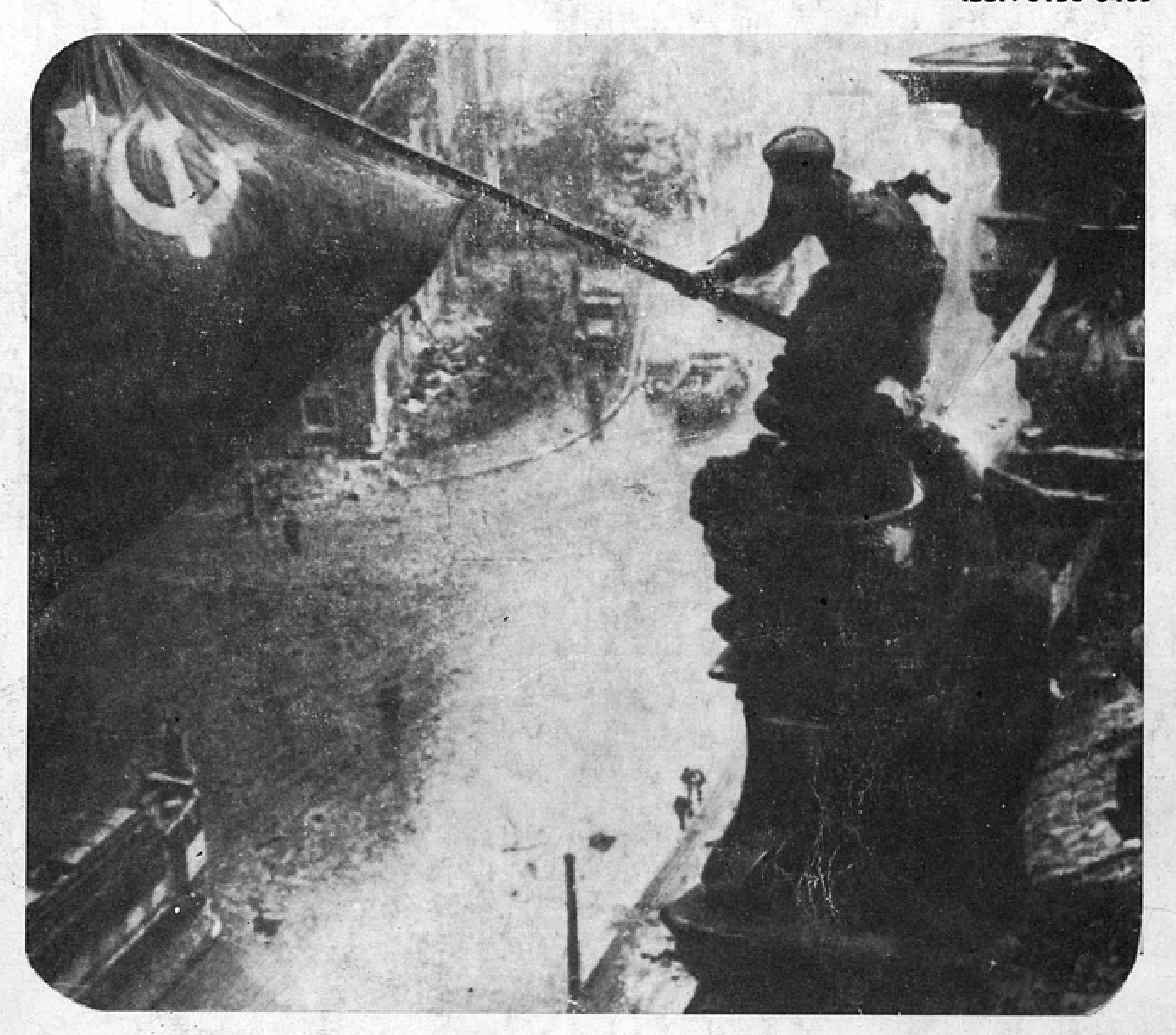
ISSN 0130-6405



# Искусство КИНО

6 1979

# Искусство кино

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР



Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.



*На 1-й стр. обложки*
Кадр из киноэпопеи «Великая Отечественная».
Художественный руководитель Р. Кармен.
Кинодраматурги Р. Кармен, К. Славин, И. Ицков (производство ЦСДФ при участии «Эйр тайм интернешнл», США)

*На 2-й стр. обложки*
Олег Даль, Валентин Никулин и Баадур Цуладзе в фильме «Расписание на послезавтра» (режиссер И. Добролюбов, «Беларусьфильм»);
Фарук Беголли в фильме «Любовь и ярость» (режиссеры Р. Батыров и Ж. Ристич, совместное производство «Узбекфильм» — «Сутьеска-фильм», СФРЮ)

*На 4-й стр. обложки*
Анни Жирардо в фильме «Последний поцелуй» (режиссер Долорес Грассиан, производство «Бельстар продюксьон», Франция)

1979
6

## Содержание

# Iskusstvo Kino

# Cinema Art






Адрес редакции: 125319, Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 15.3.79
Подп. к печати 18.3.79. А06870
Формат бумаги 70×90 1/16,
печ. л. 12, усл. п. л. 14,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 688
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного Комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

«Великая Отечественная»
«Супруги Орловы»
«Расписание на послезавтра»
«Вас ожидает гражданка Никанорова»
«Любовь и ярость»
«Впереди коммунисты»
«Палестинцы: право на жизнь»

# Правда, явленная миру

*Павел Батов,*
*генерал армии,*
*дважды Герой Советского Союза*

## Битва за мир

Высокое искусство — нет для него невозможного. Имею в виду прежде всего кино. Оно поистине всесильно. Но если говорить о теме войны, то, признаюсь, меня лично, как, впрочем, и многих моих товарищей — ветеранов Великой Отечественной, с особенною пронзительностью будоражат, берут за душу фильмы документальные. Они излучают свойственное лишь им одним обаяние, давая нам, современникам войны, поразительную возможность вновь вернуться в ее горнило, опять пережить пережитое, бесценное, неповторимое — и в глубочайшем горе и в гордых радостях. Что же касается поколений, явившихся в свет в десятилетия длительного мира, то для них кинодокумент войны и попросту бесценен, позволяет прикоснуться к ее событиям в их подлинности. Вглядеться в ее людей, чтобы постараться понять их. Соизмерить собственную жизнь со всенародным бессмертным подвигом, который, по сути, определил судьбы всех живущих, как говаривали в старину, — ныне, присно и во веки веков.

Да, кинодокумент — это зримая память войны, пронесенная сквозь толщу времени. Обратная связь с неизбывным прошлым страны и народа.

Немало видел я документальных лент о войне — от первых выпусков военной хроники, словно бы не остывших от накала гремящих боев, выпусков, которые нам удавалось посмотреть в редкие, чудом выпадавшие минуты затишья среди сражений, от первых больших лент, сделанных по горячим следам крупных событий великой битвы, до полнометражных произведений последнего времени, где война исследуется с вершин исторической мудрости.

Но не было еще в истории кино ничего, подобного двадцатичасовой программе фильмов «Великая Отечественная», созданной на Центральной студии документальных фильмов под руководством режиссера Романа Кармена по сценарию Р. Кармена, К. Славина и И. Ицкова, — не было столь масштабного, столь всеобъемлющего, эпического по замыслу и звучанию документально-публицистического свидетельства народной, священной войны против угрожавшей всему миру гитлеровской чумы. Каждая серия есть не что иное, как цельный, стройный и законченный «том» беспримерного научно-художественного труда, «двадцатитомной» киноистории Великой Отечественной войны. Труда колоссальной идейной и эмоциональной силы, где речь идет о важнейших этапах нашей смертельной битвы против нацизма, о решающей роли Советского Союза в разгроме «тысячелетнего рейха», об антигитлеровской коалиции союзных держав и ее действиях в годы войны.

Повторю: немало видел я документальной кинопублицистики, посвященной войне, но на сей раз переживания тех, давних уже приме-



*«Великая Отечественная»*

чательных дней 1941—1945 годов, заботы и радости, горести и торжество их нахлынули с поразившей меня свежестью. И конечно же, для памяти ветерана фильмы эпопеи прежде всего служат мостами в Великое Былое...

«22 июня, 1941»... Трагедийная необратимость начала, защемившая снова сердце... Последние предрассветные минуты тишины... И сейчас еще мучительно думаешь бессонными ночами: а могло ли все-таки начаться иначе? Чтобы «малой кровью» и «только на чужой территории»? Но — началось так, как началось. Неким волшебством я снова — в двадцать первом июня тысяча девятьсот сорок первого, в Симферополе, где я только что вступил в должность командующего сухопутными войсками Крыма. Поздней ночью подводил итоги первым впечатлениям. Хотя должность моя именовалась громко, войск под моим началом было совсем мало, танков и автотранспорта почти вовсе не было. Все зависело от того, сколько времени отпустит судьба на приведение обороны Крыма в должный порядок. Судьба не отпустила ничего. На рассвете меня разбудил начштаба:

— Немцы бомбили города Украины и Крыма.

Личный состав частей и военных кораблей Черноморского флота встретил войну спокойно, твердо уверенный, что Гитлеру не уйти от неминуемого разгрома.

И конечно же, вспомнилась осень сорок первого. Тягчайшие, упорнейшие, кровопролитнейшие бои на Перекопе и Ишуньских позициях — Крымский полуостров обороняла 51-я Отдельная армия. Горечь отступления... Тем не менее армия наша, созданная наспех, плохо вооруженная, тридцать четыре дня и ночи сдерживала одну из лучших армий вермахта — 11-ю армию генерала Эриха Манштейна, десять ее полнокровных дивизий, среди них две моторизованные дивизии СС, поддержанные сорока артполками и 350-ю самолетами. Притом на участке главного удара фашистским войскам противостояла всего одна наша дивизия — 156-я генерала Черняева. Немцы понесли большие потери, а главное — было выиграно время для эвакуации в Крым одесской группы войск — без этого была бы невозможна многомесячная героическая оборона Севастополя.

Оборона Крыма как таковая не отражена в фильмах «Великой Отечественной», но ее создателям удалось самое трудное и существенное: передать дух армии и народа 1941 года, когда поражения советских войск, которые


*«Великая Отечественная»*

с величайшим мужеством и самопожертвованием вели оборонительные бои против превосходящих сил врага, в целом не поколебали веру в неизбежность конечного торжества над фашизмом; дух отваги и самоотречения, владевший советскими людьми от школьника до старика, дух единения народа перед лицом нависшей над страной грозной, небывалой в истории опасности.

Я всматривался в лица героев первых боев войны, запечатленные кинокамерами, и перед взором моей памяти проходила череда мужественных защитников Крыма... Назову тут лишь двоих — красноармейцев-пулеметчиков, давших отпор фашистам в самом первом бою на крымской земле: Максименко и Шапиро. Когда через несколько дней им прямо в окопах вручили партийные документы, боец Шапиро сказал:

— Принимаю партбилет как незаслуженную награду. Но я обещаю, что в Берлин дойду заслуженно большевиком.

Вот как думали и действовали наши люди!

...Правильно, по-моему, поступили создатели киноцикла, что отвели Сталинградской битве два фильма из двадцати: ведь Сталинград стал поворотным пунктом войны. Что же касается меня лично, то это историческое сражение занимает в моей душе особое место и потому, что именно здесь, прибыв в октябре 1942-го на только-только созданный Донской фронт, я вступил в командование 65-й армией, с которой не расставался до последнего дня Великой Отечественной. От Волги до Одера пролег боевой путь нашей славной 65-й.

...Октябрь сорок второго. Ожесточенные оборонительные бои. А Ставка и командование фронтов уже разрабатывают решающий удар по Паулюсу. Задача — окружить и уничтожить группировку противника. И хотя этой работе сопутствовала глубочайшая тайна, идея сокрушительного разгрома фашистов под Сталинградом, как говорится, носилась в воздухе. Примечательный эпизод. К. К. Рокоссовский вместе со мною приехал на плацдарм на Дону, на передний край. В траншее командующий спросил бойцов, не надоело ли сидеть в окопах. Надоело, отвечали красноармейцы, ждем не дождемся, когда погоним фашистов. А как дела в городе? Рокоссовский отвечал, что бои там крайне обострились, идут днем и ночью, но чуйковцы бьются, как герои. И тут подал голос старший сержант:

— А нельзя, товарищ командующий, фрицев там прихлопнуть?



*«Великая Отечественная»*

— Как так?

— Вдарить наперерез с тылу, чуйковцы — навстречу. И — прихлопнуть как мыша в мышеловке...

Рокоссовский, довольный, хитро рассмеялся:

— Быть вам, товарищ старший сержант, маршалом!..

Дух битвы на Волге и на Дону, в котором появилось нечто новое, отличавшее иной уже настрой войск, — я назвал бы это духом победительной отваги и веселья, что сопутствовал отныне армии до последнего дня войны, — дух этот явственно ощутим в двух фильмах, посвященных Сталинграду. И это — одно из достоинств эпопеи.

«Величайшее танковое сражение». Битва на Курской дуге... Попытка немцев вновь перехватить у нас стратегическую инициативу — операция «Цитадель». Беспримерная стойкость советской обороны, измотавшей врага. Могучее контрнаступление Красной Армии, после которого гитлеровской военной машине уже не пришлось оправиться. Фронт покатился на запад, все ближе и ближе к границам рейха...

Множество эпизодов, вызванных фильмом, теснится в памяти. Вот один — быть может, несколько неожиданного свойства.

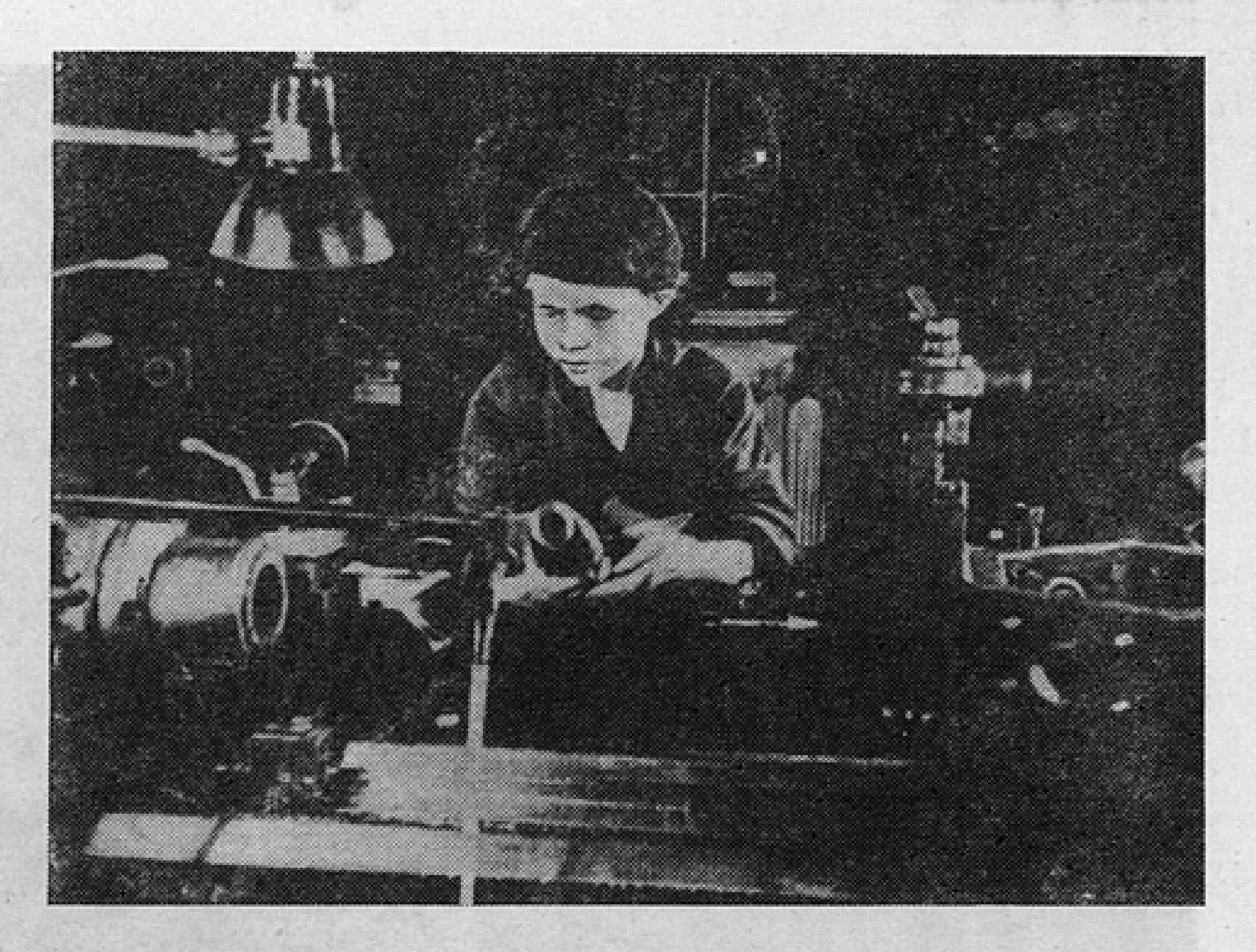
...Весной наша армия и весь Центральный фронт готовились к решительным боям. Готовился и армейский тыл. Его главным врагом была распутица. Армия располагала единственной железнодорожной веткой, по которой можно было подвозить грузы. Но гитлеровцы перешили ее на европейскую колею и взорвали все паровозы. Времени на восстановление не было. Как быть? И тут у замначштаба по политчасти полковника А. М. Смирнова возникла идея: пустить вместо паровозов... автомашины!

— Вспомните конку — тянули же лошади вагоны. Лошади! А грузовик потянет два-три вагона. Если положить в кузов балласт. Снимем резину, наденем на колеса бандажи по ширине полотна...

Курские железнодорожники помогли сделать бандажи. Через неделю армейская «конка» заработала: было подвезено более 20 тысяч тонн грузов. Долго расхваливали Смирнова на всех совещаниях работников тыла фронта...

К чему я это? К тому, что побеждали мы не только превосходством стратегической мысли, не только героизмом бойцов и самоотверженным трудом рабочего класса и крестьянства, но и — умом, выдумкой, изобретательностью в большом и в малом... Думается, что это могло бы явственней прозвучать в лентах эпопеи...

...«Освобождение Белоруссии», «Освобожде-



ние Польши», «Битва за Берлин» — следуя этим картинам, я могу снова пройти весь дальнейший победоносный путь 65-й армии. Не осталось и следа от былого превосходства вермахта над Красной Армией в технике. Благодаря подвигу тыла в наших руках теперь господство в воздухе, огромный перевес в артиллерии, в танках и самоходках. Но ни одна пядь земли не дается нам легко. Гитлеровские войска сражаются умело и зло, их сопротивление ожесточенно — таким оно будет до последних минут, даже когда судьба не оставит им никакой надежды. Нацистской пропаганде удалось привить фанатизм, храбрость отчаяния большинству немецких солдат и офицеров. Фанатизм этот стоил лишних тысяч и тысяч жизней. Но он не мог изменить властного хода истории.

Властность законов истории и обреченность вермахта, отражавшая обреченность гитлеровского государства и гитлеровской идеологии, мощно звучит в этих фильмах эпопеи!

...Последние недели войны. Могучий наступательный порыв войск — от командующего до солдата. Взятие штурмом Гданьска. Беспримерный подвиг солдат 65-й — форсирование в нижнем течении Одера, про который один из бойцов сказал так: два Днепра, а посередке Припять... Освобождение Щецина.

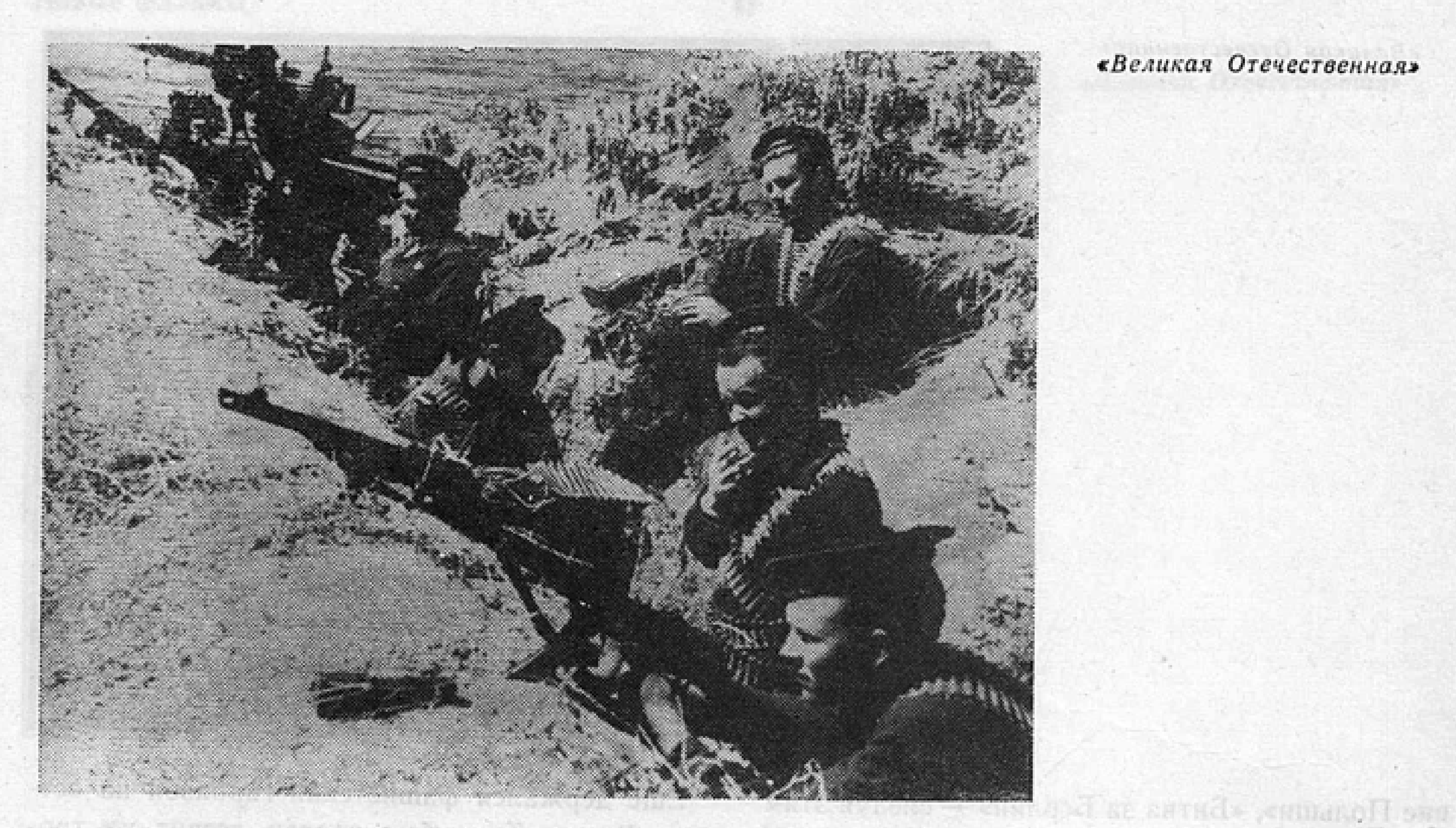
Еще держался фашистский гарнизон на острове Рюген. Туда был послан десант на трофейных самоходных баржах. Когда десант приблизился к острову, с барж по Рюгену дали залп «катюши». На берегу появились сотни немцев — каждый размахивал белым флагом. С них было достаточно...

Так прозвучал в полосе нашей армии последний залп.

Человеческая память — мощный, хотя и не всегда надежный инструмент. И навряд ли мне удалось бы сейчас перечислить всех самых отличившихся в последних — быть может, самых трудных, потому что они шли в преддверии мира, — боях. Хотя лиц я помню великое множество...

Но одно имя я назову. Оно звучит для моих ушей символически, ибо олицетворяет преемственность славных традиций наших Вооруженных Сил.

...На рубеже реки Шварцвассер, последней водной преграды перед Гданьском, у деревни Гютте фашисты задержали наше продвижение: у нас не хватало пехоты. И тогда армейские зенитчики сформировали из добровольцев штурмовую группу. Под огнем форсировав реку, группа ворвалась в траншеи врага. В дело пошли гранаты. Огонь пулемета с чердака



*«Великая Отечественная»*

прижал бойцов к земле. Тогда один из солдат подполз к огневой точке и гранатой уничтожил расчет противника. Гютте, важный опорный пункт немцев, был взят. Это помогло продвижению основных сил к Гданьску.

Красноармейца, подавившего немецкий пулемет, звали Всеволод Блюхер. В числе других героев он был представлен к ордену. Но в те дни награда его обошла. Лишь два десятилетия спустя мы узнали, что Всеволод — сын легендарного нашего полководца, маршала В. К. Блюхера. Мы, ветераны 65-й, собрали необходимые материалы, поддержал нас тогдашний министр обороны маршал Р. Я. Малиновский. Указом Президиума Верховного Совета СССР В. В. Блюхер был награжден орденом Красного Знамени...

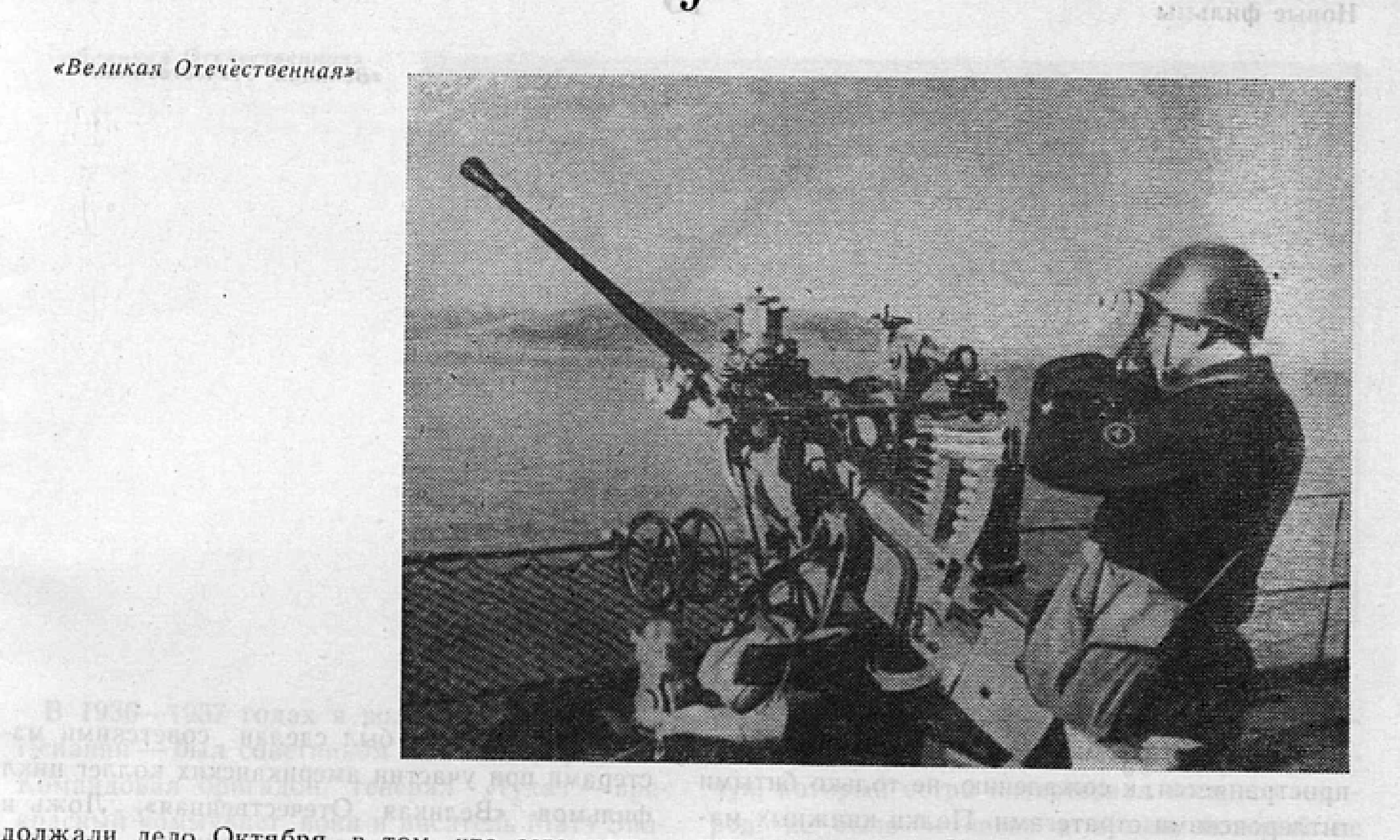
...Проходят перед тобою одна за другой части грандиозной киноэпопеи, постепенно прорисовываются сюжетные контуры ее: причины второй мировой войны, силы, ее породившие, битва за Москву, 900 дней Ленинградской блокады, невиданная в истории эвакуация мирных жителей и героический труд в тылу, сражения за Полярным кругом против немецких субмарин, нападавших на англо-американские конвои, шедшие в Мурманск, подвиги партизан в тылу врага, оборона, а затем — великая победа под Сталинградом, битва за Кавказ, освобождение Украины и Белоруссии, великая освободительная миссия Советской Армии в Европе, усилия по укреплению антигитлеровской коалиции, сражение за Берлин, разгром милитаристской Японии и, наконец, венчающая киноэпопею картина-размышление об итогах и всемирно-историческом значении Великой Отечественной войны...

●

И вот в какую-то минуту ловишь себя на том, что воспринимаешь разворачивающиеся на экране события как бы в двух ракурсах: глазами участника, кому так дорога сама встреча с прошлым, со «звездными часами» своего поколения, узнаваемость каждой детали; и — глазами человека семидесятых, умудренного опытом эпохи, умеющего поставить войну в связь с цепью мировых событий, в контекст всего движения истории и потому проникающего в глубинную суть киноэпопеи.

А суть эта, превосходно выраженная создателями фильмов, заключена в том, что советский солдат и советский труженик, ведомые партией коммунистов, отстаивали в войне завоеванное социалистической революцией, про-

*«Великая Отечественная»*



должали дело Октября, в том, что сегодняшняя, исполненная созидания жизнь советского народа, шире — жизнь всех народов планеты была бы немыслима без разгрома гитлеризма. В том, что спасенный от коричневой чумы мир живет и будет жить, — плоды майской Победы сорок пятого, решающий вклад в которую сделала Страна Советов. Победы, ради которой наш народ — народ патриотов и интернационалистов — преодолел величайшие страдания, принес неисчислимые жертвы, совершил бессмертные подвиги...

Странно и чудовищно знать, что для миллионов американцев — и не только американцев, — для миллионов людей на Западе эти простые исторические истины подчас остаются за семью замками.

Очень трудно освоиться с мыслью, что именно поэтому двадцатисерийную кинопрограмму о советско-германской войне американцы в своем варианте назвали «Неизвестной войной»! Каким же непроницаемым пропагандистским занавесом из лжи и полуправд была на протяжении десятилетий скрыта от народов Запада истина о Великой Отечественной...

После войны бывший нацистский фельдмаршал Эрих Манштейн выпустил объемистую книгу мемуаров. Как известно, многие гитлеровские полководцы различных рангов и уровней, проиграв войну, ощутили «вспоминательский» зуд.

Сверхзадачу свою большинство из них видело в реабилитации захватнической войны, которая началась по милости германского нацизма и милитаризма. Им нужно было оправдаться в поражениях, обелить германскую военную верхушку, генштаб и ОКВ, свалить всю вину за трагедию мира и за трагедию Германии на Гитлера. Не явился исключением и Манштейн. Мемуаристом он оказался необъективным и попросту нечистоплотным.

Так, в главах, отведенных боевым действиям в Крыму, он, чтобы оправдать большие потери своей 11-й армии, по крайней мере вчетверо преувеличил количество наших войск, оборонявших Перекоп и Ишуньские позиции. А сведения о трофеях, приводимые Манштейном, попросту анекдотичны: в боях за Перекоп и Турецкий вал он якобы захватил 10 тысяч пленных, 112 танков и 135 орудий. Да будь у генерала Черняева в те сентябрьские дни сорок первого такие силы, Манштейну вряд ли привелось бы носить кратковременные лавры «покорителя Крыма»!



«Великая Отечественная»

Такого сорта ложь распространялась и распространяется, к сожалению, не только битыми гитлеровскими стратегами. Полки книжных магазинов в странах Запада заполонены бесчисленными сочинениями разного рода — крикливыми пропагандистскими поделками, претендующими на научную солидность «исследованиями» историков, беллетристическими опусами, которых объединяет общее свойство: они стараются извратить правду о подвиге советского народа во второй мировой войне, исказить ее ход, преуменьшить роль событий, происходивших на советско-германском фронте, неправомерно выпятив значение сражений в Африке, на Тихом океане, запоздалого «второго фронта» в Европе — скрыть от массового читателя, что исход войны, а следовательно, судьбы мира решались на полях невиданных в истории битв, гремевших на Востоке, в России.

К распространению лжи о Великой Отечественной войне приложили руку и буржуазные кинематографисты.

Лжи открытой, откровенной сопутствовала и еще одна длительная акция, организованная — да, организованная! — соответствующими службами соответствующих стран — акция «Умолчание». Но умолчание — тоже вид лжи. И, быть может, один из худших...

Вот почему невозможно переоценить значение того факта, что по инициативе самих американцев был сделан советскими мастерами при участии американских коллег цикл фильмов «Великая Отечественная». Ложь и умолчание надоели обыкновенным, честным людям на Западе.

И теперь миллионы и миллионы зрителей в Соединенных Штатах и других странах наконец познают зримую правду о нашей войне с гитлеризмом, о страданиях, подвигах и славе наших воинов и тружеников, о решающем вкладе советского народа в победу народов над коричневой смертью.

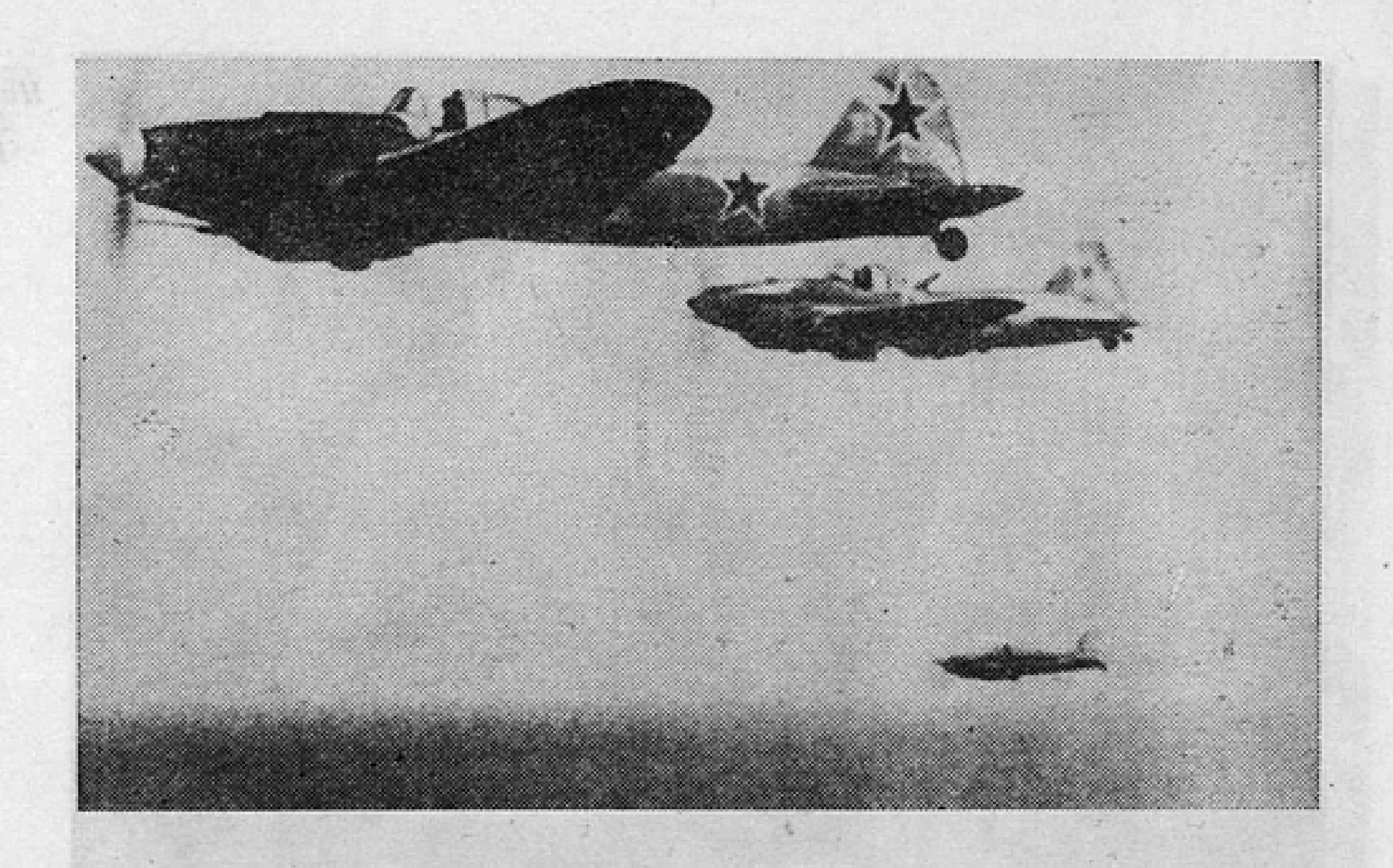
Вот главное, к чему приходишь, размышляя о «Великой Отечественной» и ее месте в духовной жизни мира...

●

На протяжении шестидесяти лет службы в советских Вооруженных Силах мне везло на знакомства с деятелями литературы и искусства. Вопреки старинной мудрости, война притягивала музы. И у советской художественной культуры — большие заслуги перед армией. Как в дни мира, так и в годы войны.

В далеком 1922 году я командовал ротой в части, стоявшей в Рыбинске. И был у меня в роте вполне толковый оружейник — Алексей Александрович Сурков. Мы потом, когда Сурков стал известным поэтом, пошучивали: неплохой вклад сделала наша рота в русскую литературу!

«Великая Отечественная»



В 1936—1937 годах я волонтером дрался в Испании — был советником 12-й интербригады. Командовал бригадой генерал Лукач — прекрасный коммунист, воин и писатель Матэ Залка. Он поэтически воспринимал все, что происходило вокруг. Особенно — успехи и победы. Однажды, после тяжелого боя к северу от Мадрида, когда наша бригада отбила три атаки мятежников под Гвадалахарой, Лукач, весь лучась, сказал мне: «Друг мой Пабло (в Испании меня звали Фриц Пабло), история любит рефрены, как хорошая песня. Мадрид — это повторение Царицына». Мне привелось передать этот эпизод на партсобрании в гвардейской роте незадолго перед наступлением под Сталинградом. Гвардейцы-коммунисты слушали внимательно, и радостно было сознавать, что они понимают историческую связь событий...

В разгар обороны Крыма к нам в армию прибыл корреспондент «Красной звезды» Константин Симонов. Видя Константина Михайловича сейчас бодрым, стройным, но совсем седым, я вспоминаю его тогдашним, двадцатишестилетним, бурлившим энергией и отвагой, — не успев приехать, он тотчас вместе с членом Военного совета армии корпусным комиссаром Николаевым отправился в самое горячее место, к станции Сальково, только что занятой немцами. Об этом у него подробно рассказано в «Военных дневниках»...

На Донском фронте приезжали к нам в армию Ванда Василевская и Александр Корнейчук, который остро интересовал всех командиров: не было человека в армии, который не читал бы знаменитый его «Фронт», не участвовал в спорах об этой пьесе.

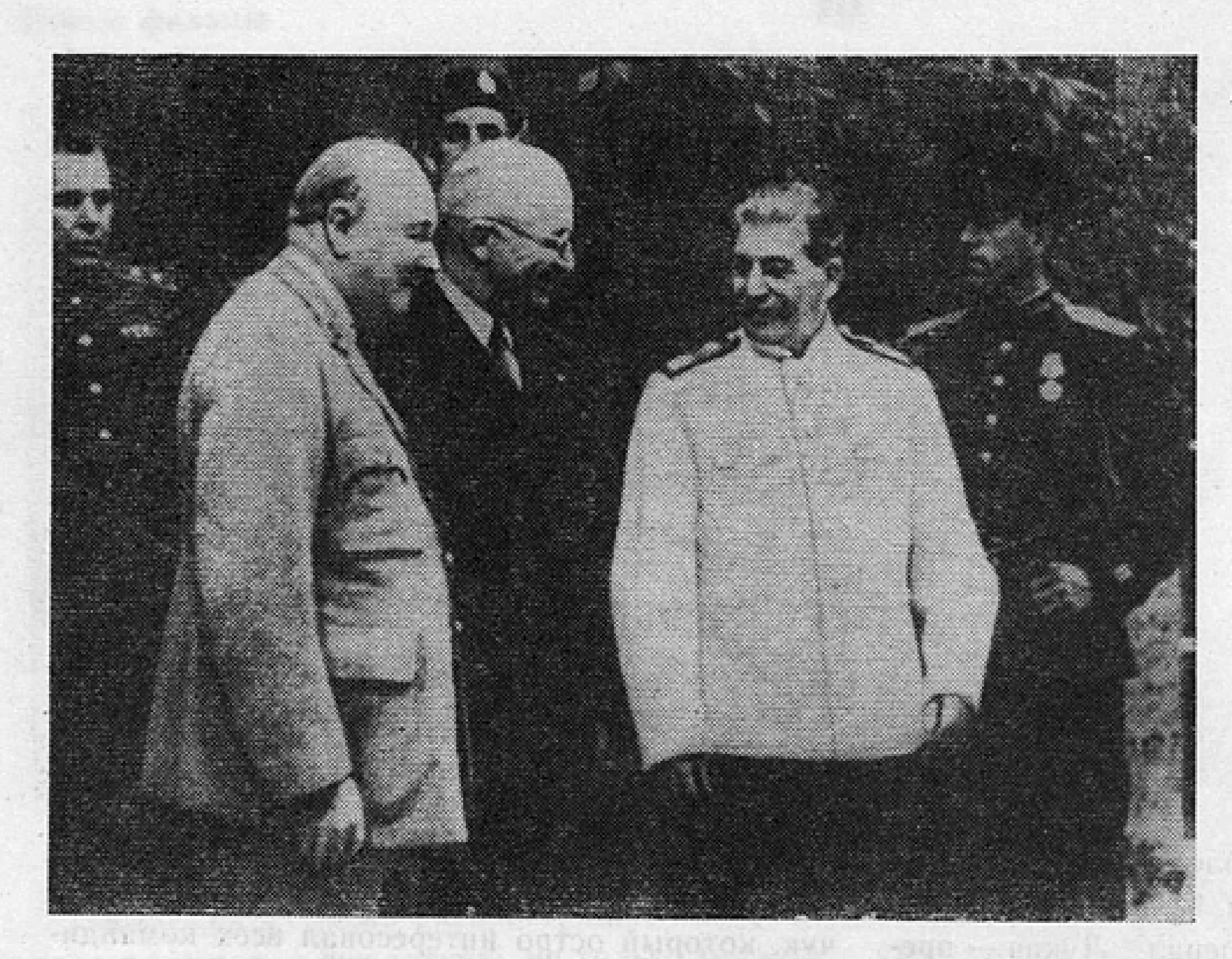
А в сентябре 1943 года, после форсирования Десны, к нам пожаловал, вместе с Константином Симоновым, Илья Эренбург. Популярность Эренбурга среди солдат была колоссальной. Очищая задонские степи, наши части захватили много фашистской документации, а среди нее — «Двенадцать заповедей поведения на Востоке и обхождения с русскими», помесь расизма, безграмотности, нацистской «романтики» и фанаберии. Политработники использовали «заповеди» в беседах с бойцами, вызывая возмущение и гневный смех. А в одном из лучших полков нашей армии солдаты приняли такую резолюцию:

«1. Клянемся бить фашистов беспощадно и первыми выйти к Сталинграду.

2. Послать заповеди товарищу Эренбургу и просить раздраконить фрицев через «Красную звезду».

Не раз наблюдал я и отважную работу фронтовых кинооператоров — они снимали ход боев, ежечасно рискуя жизнью.

Именно они отсняли те тысячи километров пленки, из которых составились многие и мно-



*«Великая Отечественная». На Потсдамской конференции: У. Черчилль, Г. Трумэн, И. В. Сталин*

гие документальные ленты о войне. И не только документальные.

Незабываемый эпизод. Дивизии нашей 65-й армии форсировали Вест-Одер, захватили плацдарм. Командир 108-й Бобруйской дивизии генерал П. Теремов перенес туда свой НП сразу же за первым эшелоном войск.

Приехал я к Теремову, а он мне и рассказывает:

— Знаете, товарищ командующий, мне чуть не пришлось дважды форсировать Одер.

— Каким образом?!

— Едва мы выскочили из лодок — а огонь, доложу, был сильный, — развернули НП, как являются два офицера. Докладывают: из кинохроники. Как вас, думаю, сюда занесло?.. Но спрашиваю: чем могу служить? А они отвечают: товарищ генерал, нам нужно снять лично вас, как вы форсировали Одер. Нет, нет, говорят, пожалуйста, не отказывайтесь! Сейчас добудем лодку... Ну что вам стоит с нами еще раз переехать речку... Представляете?! «Речку»!

Я представлял. Генерала под огонь и сами под огонь — чтобы зритель увидел еще один реальный штрих войны.

Такими я знал наших военных кинохроникеров...

Кто были эти парни, я так и не узнал. Не знаю, уцелели ли они в боях. Живы ли сейчас. Но думаю — очень хочется так думать! — а может, и их кадры, добытые под огнем врага, есть в лентах «Великой Отечественной», коллективном труде кинодокументалистов трех поколений...

Бывал у нас на фронте и мой друг Роман Лазаревич Кармен, солдат и художник. Мы познакомились еще в Испании, а в Великую Отечественную именно по представлению Военного совета 65-й армии Кармен за храбрость и мужество был награжден орденом Красного Знамени. Он по праву и по справедливости руководил созданием «Великой Отечественной» как первый среди равных ее творцов...

Я высоко чту каждодневный солдатский подвиг двухсот пятидесяти фронтовых кинооператоров, снимавших сражения и бои прошедшей войны.

Я обнажаю голову перед светлой памятью пятидесяти из них, честно сложивших головы на поле битвы.

Мне доставляет горькую радость мысль о том, что «Великая Отечественная» — величественный памятник и подвигу советских народов, отстоявших под водительством партии свою

*«Великая Отечественная»*



свободу, и фронтовым операторам, этот памятник заложившим своим ратным трудом.

Заканчивается последний фильм цикла, трепещет Вечный огонь на могиле Неизвестного солдата...

Вы не сразу сумеете подняться с места, охваченные высоким волнением, редким подъемом духа, и не раз еще вы повторите звучавшие с экрана простые и столь человечные слова Леонида Ильича Брежнева, славного ветерана войны и убежденного борца за мир:

«Для советского народа это была Великая Отечественная война. Он вел ее во имя свободы и независимости своей Родины, во имя избавления Европы, да и всего мира от фашистского порабощения. Двадцать миллионов жизней советских людей унесла эта война. Наш народ не забудет ее никогда! О ней будут помнить не только те, кто, подобно мне, прошел огонь войны от начала до конца, но и новые поколения, которые входили в жизнь уже в послевоенные годы. Помнить об этой войне — это для нас призыв к бдительности в отношении замыслов любых новых происков агрессивных сил, и, самое главное, призыв к неустанной, последовательной борьбе за прочный мир, за прекращение гонки вооружений, за мирное сотрудничество между государствами».

Именно в этой мысли — смысл и пафос эпопеи.

*Владислав Микоша,*
*кинорежиссер-оператор*

## Незабываемое

Весной 1943 года, возвращаясь из Соединенных Штатов Америки в Советский Союз, я вез в чемодане миниатюрную золотую статуэтку. Первый «Оскар», присужденный советскому фильму. И фильмом этим была документальная лента режиссеров Л. Варламова и И. Копалина «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», с колоссальным успехом прошедшая по экранам Соединенных Штатов.

Когда в феврале 1943 года четыре фронтовых кинооператора — Н. Латкин, В. Соловьев, Р. Халушаков и я, пройдя с морскими конвоями из Архангельска в Нью-Йорк, вступили на Американский континент, американцы встретили нас, русских офицеров, цветами и объятиями. Америка жила сенсационным сообщением с советско-германского фронта — грандиозной победой под Сталинградом. О ней знали все — от мала до велика. Газеты и журналы были заполнены сообщениями о наших победах, в кинотеатрах перед каждым сеансом демонстрировалась военная хроника, в которой огромное место отводилось новостям с советско-германского фронта.



*«Великая Отечественная»*

Тогда борьба советского народа с гитлеровскими полчищами не была для американцев «неизвестной войной».

Выступая 22 июня 1942 года с требованием об открытии второго фронта, Чарльз Спенсер Чаплин произнес речь, которая транслировалась по радио. Он сказал: «На полях сражений в России решается вопрос жизни и смерти демократии, судьба союзнических наций — в руках коммунистов. Если Россия потерпит поражение, Азиатский континент, самый обширный и богатый в мире, подпадет под власть фашистов. ...Останется ли у нас тогда хоть какая-нибудь надежда одержать победу над Гитлером?.. Если Россия будет побеждена, мы окажемся в безвыходном положении.

...Россия сражается у последней черты, но она — самый надежный оплот союзников. Мы защищали Ливию и потеряли ее. Защищали Крит и потеряли его. Защищали Филиппины и потеряли их. Но мы не можем рисковать потерей России — последней линией защиты демократии... Нам необходимо... прежде всего открыть второй фронт...»

В год Сталинграда, как назвал мир 1943 год, начальник штаба армии США генерал Дж. Маршалл в своем докладе писал: «Нет сомнения в том, что героическое сопротивление... советского народа избавило Соединенные Штаты от войны на их собственной территории».

В докладе американского объединенного штаба в августе 1943 года под заголовком «Позиция России» было сказано: Советский Союз — «решающий фактор в этой войне».

Прошли годы, минули десятилетия, и война СССР с Германией стала, как это ни странно и горько, «неизвестной войной» для нашего бывшего союзника, для миллионов американцев, да и не только для американцев.

Какая огромная разница между нами — и ими. Ведь русские никогда не назвали бы «неизвестной» даже войну между Северными штатами и Южными, хотя минуло с тех пор более ста лет и война эта — сугубо американское дело.

Но это мы, русские.

И как важно было, чтобы рядовые люди в Соединенных Штатах смогли открыть эту «неизвестную войну», увидеть солдат этой войны, страдания, выпавшие на долю советского народа в этой войне, стойкость, силу и мужество страны нашей в этой войне, сравнить масштабы ее и результаты с известными им «великими сражениями» в Африке и Европе, в Атлантике и на Тихом океане, даже просто сопоставить цифры:

*«Великая Отечественная». Маршал Советского Союза Г. К. Жуков*



20 миллионов человек — потери СССР и 405 тысяч — потери американцев на всех театрах войны. Потери гитлеровского рейха: из 13 миллионов человек — 10 миллионов на Восточном фронте. До 77 процентов всех сухопутных сил Германии на Восточном — советско-германском фронте. Эту «арифметику» можно продолжить.

...Итак, первый «Оскар» — советскому документальному фильму, запечатлевшему нашу первую победу над гитлеризмом — победу под Москвой. Первый «Оскар» — дань ратному подвигу советского солдата, восхищение кинематографическим подвигом советских фронтовых кинооператоров — моих товарищей, каждый пятый из которых погиб на фронтах войны.

После первой нашей победы под Москвой были Сталинград, Курск, Кавказ, Днепр, Белоруссия — вехи поступи к Великой Победе советского народа. После первого фильма был второй, третий, четвертый — и все вместе они стали волнующей летописью Великой Отечественной.

Сейчас, когда миллионы американцев по достоинству оценили труд коллектива, создавшего двадцатисерийную киноэпопею «Великая Отечественная» (в США — «Неизвестная война»), мне хочется отдать дань уважения и признательности тем, кто создавал первую кинолетопись войны — сразу же по следам событий. И не только моим товарищам — фронтовым кинооператорам, но и режиссерам, звукооператорам, дикторам — всему коллективу Центральной студии документальных фильмов. Вот эти фильмы, составившие первую кинолетопись войны: «День войны» М. Слуцкого, «Черноморцы» и «Народные мстители» В. Беляева, «Сталинград» Л. Варламова, «Ленинград в борьбе» Р. Кармена и Е. Учителя, «Победа на Правобережной Украине» и «Битва за нашу Советскую Украину» А. Довженко, «Освобождение Советской Белоруссии» В. Корш-Саблина, «Берлин» Ю. Райзмана, «Урал кует победу» В. Байкова и Ф. Киселева, «Освобожденная Чехословакия» И. Копалина, «Разгром Японии» А. Зархи и И. Хейфица. Фильмы эти и сегодня смотрятся с необоримым волнением, ибо в них документ — не только каждый кадр, но и каждое слово, произнесенное диктором, каждая монтажная фраза, каждый кинемато-



*«Великая Отечественная»*

графический и монтажный образ, навеянный сопричастием великой битве. Руководители фронтовых киногрупп Л. Сааков, М. Трояновский, Р. Григорьев, В. Иоселевич и другие, звукооператоры М. Соболев, С. Егоров, Г. Фомин, К. Никитин, дикторы Л. Хмара и А. Левитан, «хозяйка» кинолетописи С. Притуляк — все они вместе с операторами и режиссерами неотделимы от з р и м о й   п а м я т и   В е л и к о й   О т е ч е с т в е н н о й   в о й н ы, созданной нашими кинодокументалистами.

И сегодня — дань нашей признательности создателям сериала из двадцати фильмов «Великая Отечественная» — это и дань признательности участникам и летописцам тех лет.

У нашей фронтовой кинохроники уникальная судьба. Вот уже несколько поколений только понаслышке знают о таких художественных фильмах, как «Радуга», «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Жди меня», «Два бойца», «Третий удар», «Нашествие», — фильмах, на которых воспитывалась молодежь того горячего времени. Сегодня они, увы, недвижимым капиталом хранятся в киноархивах, и очень редко их видит широкая аудитория. А хроника войны вот уже более тридцати лет не сходит с экранов кино и телевидения, насыщает все новые и новые фильмы о войне, целые серии и циклы, открывает все новые страницы и аспекты Великой Отечественной, живет и борется. Борется с фашизмом, с его черным, все еще плодоносящим чревом, борется с неведением и равнодушием к урокам истории, борется за неугасимую память и нерушимый мир. И, наверное, это достойная цена за то, что на дорогах войны рядом с солдатскими могилами мы оставляли могилы наших товарищей и друзей.

В первые же дни войны при переходе флота из Таллина в Кронштадт погибли операторы П. Лампрехт, В. Сумкин, начальник фронтовой киногруппы Балтфлота А. Знаменский. На Карельском перешейке был убит Ф. Печул, а в боях под Ленинградом погибли А. Быстров и Д. Эдельсон. В партизанских лесах погибла Маша Сухова, в одном из рейдов Ковпака — Б. Вакар, в боях на Курской дуге — И. Малов и А. Солодков, в Вене — С. Стояновский, в Югославии — В. Муромцев, при штурме Бреслау — Н. Быков и В. Сущинский. Всех не перечислишь — их более пятидесяти. Это к ним относятся слова Константина Симонова, написанные им в рецензии на фильм «День войны» («Правда», 22 октября 1943 года): «Фронтовые кинооператоры, снимавшие эту картину, являются такими же смелыми бойцами, как пока-

*«Великая Отечественная». Роман Кармен среди освобожденных советских военнопленных*




занные в ней бойцы и командиры нашей великой Армии».

Цель моей статьи — разговор о двадцатисерийной «Великой Отечественной», но я так издалека подхожу к этой картине потому, что не имею права забыть тех, кому мы сегодня обязаны появлением такого обобщающего фильма.

Роман Кармен как художественный руководитель серии пошел на огромный риск, собрав для работы над фильмами режиссерский коллектив пестрый во всех отношениях. Здесь были режиссеры самых разных поколений — от корифеев, каковыми были сам Кармен и Леонид Кристи, до молодых режиссеров, не так давно вступивших в наше документальное кино — таких, как Игорь Григорьев и Тенгиз Семенов. Неодинаков был и творческий багаж, имевшийся за плечами пятнадцати режиссеров серии. Это и опытные мастера — такие, как Джемма Фирсова и Седа Пумпянская, которые уже успешно работали на материале Великой Отечественной, и новички в этой тематике — например, Зоя Фомина и Илья Гутман — он хоть и был фронтовым кинооператором, но как режиссер фильмов о войне не делал.

В новом для себя качестве предстояло выступить и таким режиссерам, как Н. Соловьева, Л. Данилов, В. Катанян, С. Киселев.

Был и еще один фактор риска: фильмы предстояло сделать за рекордно короткий срок — на студии, которая никогда до этого работы такого масштаба не делала.

Группа трудилась в предельно строгом режиме — постоянно казалось, что времени не хватает. Вся студия с напряжением следила за этим творческим марафоном. Я как очевидец гигантской работы могу засвидетельствовать, что каждый из 15 режиссеров выказал глубочайшую ответственность, преданность делу и самоотверженность. Результат показал, что над фильмами серии работали высочайшие профессионалы, люди не только мастеровитые и умелые, но и талантливые.

Поначалу было немало опасений — не окажется ли все похожим одно на другое и оттого скучным? И наоборот — не развалится ли серия стилистически, что снизит значение целого? Серия не развалилась. Серия не однообразна и уж никак не скучна — серия разнообразна и цельна в одно и то же время. И в этом, несомненно, заслуга как режиссеров, так и Романа Кармена, как художественного руководителя.

Фильмы серии разные и по творческой манере, в которой они сделаны, по темпераменту, по режиссерскому и авторскому почерку, и по настроению: трагизм первого фильма серии —



*«Великая Отечественная»*

«22 июня 1941 года», пронзительность «Блокады Ленинграда», строгая суровость «Битвы за Москву», напряженность «Битвы за Кавказ», обстоятельность фильмов о Сталинграде, острая драматургия «Величайшего танкового сражения», новизна и свежесть материала «Союзников», пафос и оптимизм «Битвы за Берлин»... Режиссеры словно бы задались целью отразить настроение каждого периода, каждой битвы, найти ее отличие от всех остальных событий войны, восстановить не только событие, но и само ощущение времени.

Есть и общие черты, объединяющие все фильмы, — черты, которые и сцементировали всю серию. В основном эти объединяющие качества присущи фильмам благодаря тому, что это первая возможность рассказать о событиях Великой Отечественной на таком гигантском экранном поле. И главное из этих качеств (пожалуй, доселе присущее в фильмах о войне только «Зиме и весне сорок пятого» Д. Фирсовой — также в силу большего экранного простора) — подробность, стремление к точному и детальному рассмотрению события, пафос исследования, что позволяет назвать серию двадцатитомной экранной историей Великой Отечественной.

И пусть не во всех случаях это научно-историческое исследование на экране завершено и доведено до конца, но во всех случаях оно вызывает несомненный интерес и доверие.

Но фильм — не сухая энциклопедия войны. Он сильно и искренне волнует, местами потрясает до глубины души: и первый эпизод фильма Р. Кармена «22 июня 1941 года», и многие эпизоды «Блокады Ленинграда», и финал «Битвы за Кавказ», эпизоды фильмов Седы Пумпянской о Сталинграде, и многое, многое другое.

И здесь тоже есть своя, общая для всех фильмов закономерность: они строятся на крупных ярких эпизодах, подробно и оттого интересно разработанных, драматургия эпизодов выстраивается как изобразительно, так и звуково. Зачастую стержнем эпизода становится музыка — например, 7-я симфония Шостаковича в начале первого фильма Р. Кармена.

Пожалуй, впервые в фильмах ЦСДФ на таком огромном экранном пространстве драматургия выстраивается без текстовых подпорок. Текст здесь не главный драматургический компонент, как, например, даже в двухсерийной «Великой Отечественной» Р. Кармена, а необходимая информация, рождающая вместе со звукоизобразительным рядом новое, третье качество.

Я бы не хотел отдавать предпочтение тому или иному авторскому комментарию — мне кажется, что в том, что касается лаконизма, образности и эмоциональности, — комментарий ко

*«Великая Отечественная»*



всем фильмам на высоком уровне. Текста не много — и это тоже большая заслуга творцов. И в первую очередь заслуга режиссеров — ведь текст может быть лаконичным только лишь тогда, когда монтажный строй фильма ярок, образен и «говорит» без текста.

Оправдала себя и работа по сценарному плану — без точного разработанного сценария. Результат подобного эксперимента (а для ЦСДФ это был несомненно эксперимент) еще раз доказал, что для работы над документальным фильмом детально разработанный и литературно прописанный сценарий — вещь совершенно не обязательная.

Интересно, что фильмы, выстроенные обстоятельно и подробно, на экране «проглатываются» так, словно это не большие шестичастевые фильмы, а короткие емкие картины. Темпоритм фильмов в большинстве своем стремителен и точен. В этом режиссерам помогает целый ряд профессиональных приемов. В частности, стопкадры, которые в серии используются двояко. Это и прием, щедро примененный в «Обыкновенном фашизме» — стопкадр как средство рассмотрения важных деталей, незаметных в движении. Это и прием, выразительно использованный в «Зиме и весне сорок пятого» — стопкадр как точка эпизода, отбивка его от другого, рядом стоящего.

Очень точно организованы фильмы звуково — музыкой и шумами. Хорошо, что режиссеры серии отказались от приема, который А. Кляйнерман, режиссер-консультант с американской стороны, предложил в своем фильме «Война на море», продемонстрированном им перед началом работы над серией. Фильм Кляйнермана «залит» музыкой и по сравнению с фильмами нашей серии кажется неживым, искусственным. Хотелось бы, впрочем, отдать дань и композиторам серии, в первую очередь Виталию Гевиксману, за прекрасную тему Родины, которая «красной линией» прошла через все фильмы серии, и, конечно, Роду Маккьюэну за участие в музыкальной палитре фильма, за проникновенное исполнение песен.

Нельзя не удивляться и гигантскому труду звукооператора Игоря Гунгера, который вместе с Валентиной Георгиевской записал фильмы дважды — в английском и русском вариантах.

Накопления нашего публицистического кинематографа предыдущих лет стали плацдармом для совершенно нового, качественно нового исследования Великой Отечественной в этой серии. Это особенно наглядно в фильмах Р. Кармена — «22 июня 1941 года» и «Неизвестный солдат» — совершенно отличных от его более ранних фильмов о войне. Фильмы Кармена в этой серии значительно эмоциональнее, ярче, взволнованнее.

Когда смотришь последнюю работу Кармена, создается ощущение, что у режиссера словно бы открылось второе дыхание. Фильмы



*«Великая Отечественная». Маршал Советского Союза В. И. Чуйков*

так темпераментны и эмоциональны, словно делал их молодой человек, полный сил и энергии.

Есть ли в серии недостатки? Разумеется, в такой огромной работе без них трудно было обойтись. Естественно и то, что фильмы неравнозначны по своим художественным достоинствам — одни более ярки, другие более сдержанны, одни каскадно темпераментны и талантливы, другие сделаны добротно, но в масштабах всей серии эти различия не имеют принципиального значения, равно как и частные недостатки каждой картины.

На мой взгляд, есть смысл говорить лишь о некоторых драматургических издержках серии, заключенных в общей композиции. Мне кажется, что серия могла бы быть скомпонована более точно — так, чтобы события Великой Отечественной предстали в их общей взаимосвязи, что дало бы возможность более точно и ярко прорисовать стратегию и тактику Советской Армии — стратегию и тактику, на которых до сих пор открыто или тайно учатся все армии мира, так как боевые действия наших Вооруженных Сил до сих пор остаются непревзойденной вершиной военного искусства, мастерства советских полководцев, стратегического планирования и практического проведения гигантских операций на колоссальных территориях.

В частности, более грандиозной по драматургии событий, чем на экране, представляется операция «Багратион», январское наступление 1945 года, Курская битва, отображенная в серии в основном сражением под Прохоровкой. И, конечно, мне как участнику битвы за Крым показалось, что и эта битва в исторической драматургии значительно масштабнее, чем в экранной.

Впрочем, все вышесказанное ни в коей мере не умаляет колоссального значения серии, неоценимого значения выхода ее на телевизионный экран Соединенных Штатов. Да и наш зритель, думается, оценит серию по достоинству.

Важность появления на нашей Центральной студии документальных фильмов работы подобного масштаба нельзя переоценить, если принять во внимание и те серьезные уроки, которые мы можем и должны извлечь из нее.

И первый урок заключается в том, что эпопея эта показала, как важен обстоятельный разговор, а не скороговорка, детальное рассмотрение, исследование, а не скоропалительный «говорок» монтажными символами, когда в одну-две части мы пытаемся втиснуть колоссальный исторический период или серьезнейшую, труднейшую проблему.

Сериал показал, что Центральной студии документальных фильмов вполне под силу решение грандиозных задач как по значению, так и по объему. Бесхозяйственно и неразумно силы

и возможности такого коллектива распылять на малозначимые безделушки и никому не нужные заказные короткометражки. Студия могла бы взять на себя смелость постановки да и решения наиболее серьезных и важных, а подчас и глобальных проблем современности. Необходимо продолжить и решение задач пропаганды наших идей за рубежом. Могли бы возникнуть такие серии, как «Летопись революции», «Шаги Страны Советов», «Спорт Страны Советов», «Герои революции», «Полководцы Великой Отечественной», «Руководители советской экономики», «Начало космической эры» и другие, где с той же степенью обстоятельности, исследовательского пафоса и эмоциональности, на высоком художественном уровне, в больших сериях, составленных из самостоятельных и завершенных фильмов, можно было бы рассказать нашему молодому поколению, всему миру о трудных и прекрасных страницах нашей истории, нашей науки, нашей культуры.

Центральная студия документальных фильмов завершила поистине колоссальный труд. Он связан с тем, что для каждого советского человека трепетно и свято, — с подвигом советского солдата в суровые годы войны. Среди создателей фильмов есть и ветераны войны, такие, как Кармен и Гутман, и те, кто помнит войну из далекого детства, такие, как Игорь Гелейн, и те, кто носит войну в сердце как открытую рану, — как Седа Пумпянская, чей муж, фронтовой кинооператор, погиб, возвращаясь с задания. Есть и такие, кто не знает и не помнит войны — как Игорь Григорьев. Но сегодня уже молодое поколение наших кинематографистов смело и уверенно берется за тематику Великой Отечественной и достигает серьезных и значительных результатов. Как в игровом кино, где за последние годы, вслед за всем памятной эпопеей Юрия Озерова и картиной Сергея Бондарчука «Они сражались за Родину», появились фильмы Ларисы Шепитько, Алексея Германа, Николая Губенко, Владимира Шамшурина, так и в документальном — пришла новая смена, которая дает нам уверенность в том, что память не угаснет.

Когда я смотрел фильмы серии, я пытался представить себе: а как смотрят их американцы? Интересно ли им? Сопереживают ли они? Все ли понимают? Волнует ли их то, что происходит на экране? И невольно перед моими глазами вставал маленький кинозал на студии Чарли Чаплина, где мы, советские кинооператоры, показывали ему фильм об обороне Севастополя — «Черноморцы». Когда погас экран, Чаплин повернулся к нам, намереваясь что-то сказать. Но так ничего и не сказал. В его глазах были слезы, и, пряча их от нас, он склонил голову в сложенные ладони. Потом он поднял голову и сказал:

— Я так потрясен! Простите, я не могу говорить...

*Из редакционной почты*

*Н. Семенова,*

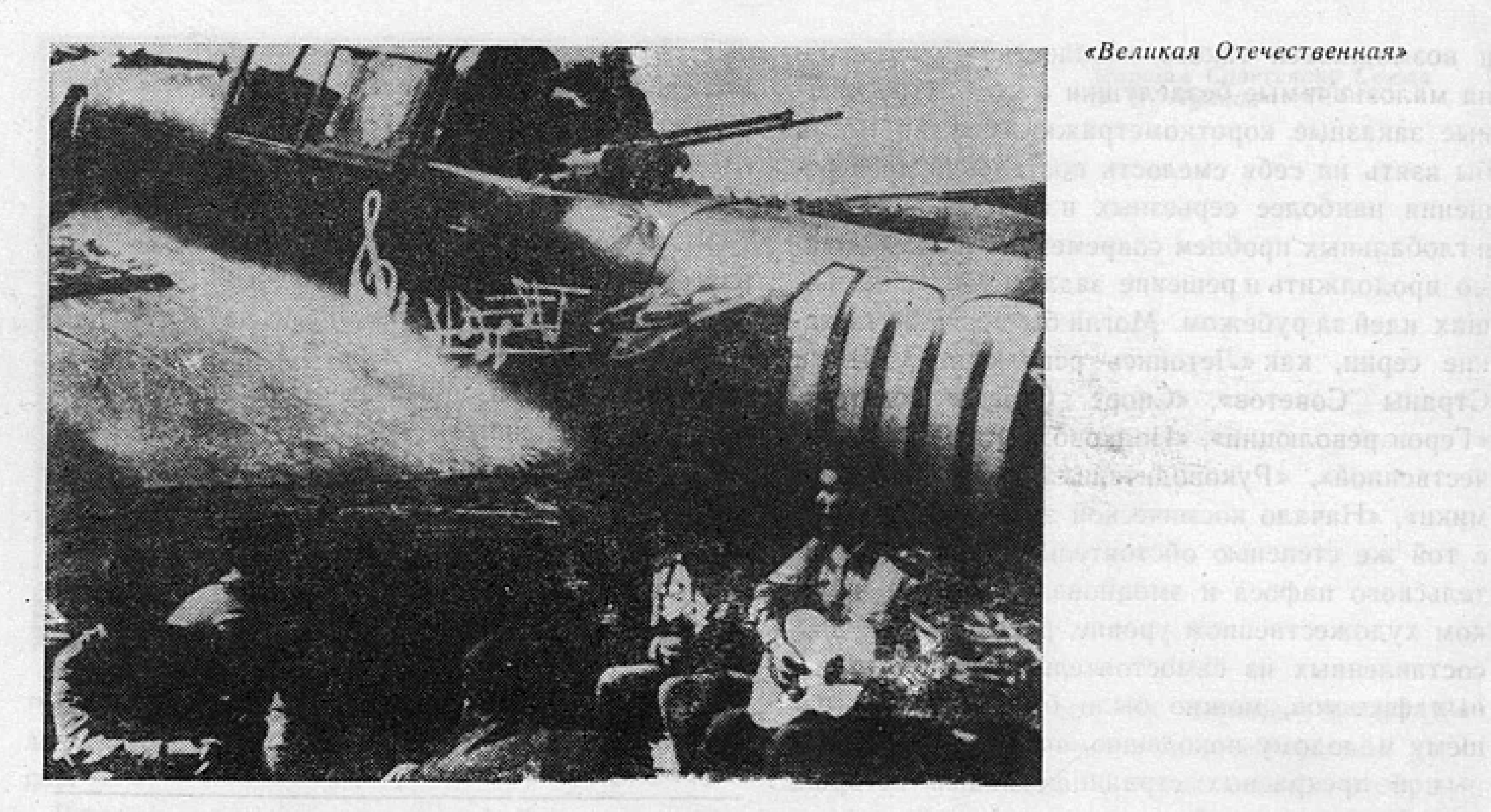
*студентка*

## Мы знаем, что такое война...

«Великая Отечественная»... Наше поколение, можно сказать, родилось уже с памятью о событиях, воплощенных в этих словах.

В детстве мы играли в войну. Сам город, где я тогда жила, — Калининград, называвшийся прежде Кенигсбергом, располагал к этому. За пятнадцать послевоенных лет почти не изменившийся, он был полон настоящих тайн: еще находили склады, спрятанные гитлеровцами в надежде на скорое возвращение обратно, еще взрывались снаряды, кое-где на домах чернели чужие надписи, от которых избавиться можно было, только разрушив стены. Цвет города — серый, хмурый, угрюмый осенью и густо-зеленый — летом: от множества деревьев в парках и садах.

Самое оскорбительное слово для нас — детей: фашист. Самое привлекательное, запретное место для игр — в старом немецком центре: Ко-



«Великая Отечественная»

ролевский замок, мрачно темнеющий, пугающий пустыми, удлиненными окнами, с обвалившимися стенами, с торчащими из них железными прутьями. Необычайно длинная винтовая лестница башни, ведущая в открытое небо, с последней ступеньки которой виден был почти весь город; и небольшие лесенки, уводящие в сырые подвалы, подземелья с многочисленными переходами, лабиринтами, заваленные грудами обвалившихся кирпичей; и лестницы, не заканчивающиеся ничем, обрывающиеся внезапно. Ощущение — холод, страх и — огромный интерес к той жизни, которой жили в этих стенах чужие нам люди.

И аккуратное кладбище в городе, и по-хозяйски спланированные хутора, дачи, красивые особняки, и разломившийся надвое длинный Берлинский мост за городом. Мы знали, что Калининград разрушен во время войны. Реальностью были воронки, окопы, землянки, рвы в лесах. Все это давно поросло травой, где по-прежнему лежали каски, гильзы от патронов, остатки орудий, колючей проволоки.

И еще помню — форты, окруженные черной стоячей водой, в которую сколько ни смотри, не увидишь дна; внутри какие-то приземистые круглые строения, настороженно смотрящие на город своими окошками-бойницами и до сих пор.

В Кенигсберге, еще не зная, что будет жить здесь много лет спустя, воевала моя мама. Ей тогда было столько же, сколько мне сейчас. Иногда я думаю, что если бы судьба поменяла нас местами, то это я сидела бы за рацией, направляя воздушные бои.

О войне мы много читали, слышали рассказы взрослых и смотрели фильмы. И все же ни один художественный вымысел, даже основанный на фактах, не потрясает, не волнует так, как документальный фильм. В этом убеждает эпопея из двадцати фильмов, объединенных одним названием, — «Великая Отечественная», созданная под художественным руководством Романа Кармена. Могу себе представить, каким открытием стала эта эпопея для американского зрителя, часто даже не знающего о войне Германии с Россией, о двадцати миллионах людей, утраченных нашим народом, защищавшим и защитившим от фашизма всю Европу.

Р. Кармен мечтал о времени, когда «...будут извлечены из ...сейфов рулоны кинопленки... — бесценной летописи наших дней, которую сейчас мы называем простым словом — кинохрони-

*«Великая Отечественная». Берт Ланкастер в Хатыни*



ка, и притихнет, погруженный в темноту зрительный зал, где будут наши дети...».

И сегодня это сбылось. Но не только детям — всем людям мира расскажут эти документы о тех, кто разрушил замыслы фашистов о покорении всей земли, кто отвоевал мир, простившись с жизнью.

Чувство огромной благодарности рождается в нашем сердце ко всем авторам, отдавшим себя работе над эпопеей «Великая Отечественная», чтобы дать возможность нам, еще не жившим в то время, понять, прочувствовать, оценить то, что некогда должны были вынести на своих плечах наши родные и близкие.

И где найти слова, чтобы суметь сказать о том бесценном незабываемом подвиге, который совершали с первого до последнего дня войны фронтовые операторы — в воздушных, танковых, морских, земных битвах, погибавшие с кинокамерой в руках, сохраняя для нас правду истории.

Мы играли в войну, не сознавая, не представляя реально всех ее ужасов. А такие же дети т о г д а разделили долю старших...

Вглядываясь в лица ребят в военной форме на экране, знаешь, что они навсегда остались молодыми. Мы с ними теперь ровесники. Медленно движется кинокамера оператора, запечатляя в памяти каждого солдата. Я вижу не по возрасту серьезные глаза, озабоченность, суровость, усталость лиц. Все они такие разные.

Но всех их объединяет, сплачивает, прибавляет им мужества готовность идти в бой за Родину, за советскую землю, за социалистическое Отечество!

Сейчас я думаю о том, что в мире много говорят о человеческой разобщенности, человеческом одиночестве, о том, что люди не способны на бескорыстие ради других. Но ведь находили же силы на это в блокадном Ленинграде или на фронте? В фильме «Блокада Ленинграда» рассказывается о том, как полуголодные люди в городах страны отказывались от части своего пайка в пользу, казалось бы, совершенно оторванных, недостижимых ленинградцев, тех, кого они никогда не видели прежде и, вероятно, не увидят впредь. Это ли не геройство!

А защита города теми же голодными, замерзающими, работающими по двадцать часов в сутки! Что помогало им в эти страшные дни? По-моему, удивительная сплоченность, забота друг о друге, желание жить, спасти Ленинград.

*«Великая Отечественная»*



Каждый кадр этой волнующей картины потрясает, врезается в память, остается в ней навсегда.

Все фильмы серии «Великая Отечественная» построены, как мне кажется, очень удачно, по принципу контраста. Создатели их противопоставляют войну и мир, разрушение и гармонию, жизнь и смерть, красоту и хаос. Конкретно само изображение: война — черно-белая, мир — цветной. Резкая смена цвета подчеркивает эмоциональное восприятие картины. Чудовищный черный пожар одного из красивейших памятников русской старины — Петергофа. Треск огня, разрушение, грохот снарядов сменяются многокрасочным сегодняшним Петродворцом, его весело, мощно бьющими фонтанами. Восстановленный Петродворец — живописное торжество красоты, свободы.

Кинохроника, мастерски смонтированная, так детальна, подробна, так познавательна и эмоциональна, дает огромную информацию.

Узнаешь, видишь воочию, как беззаветно сражались наши солдаты. Целая лента создана о партизанской войне в тылу врага. Собранные воедино киноматериалы оставляют огромное впечатление, показывая грандиозный масштаб действий партизанских добровольных отрядов, помогающих фронту отвлечением на себя части немецких сил, принимающих удары карательных экспедиций.

Какой смелостью и верой нужно обладать, чтобы бороться, как Зоя Космодемьянская или ребята-краснодонцы!

А кадры, показывающие солдат вермахта! Вначале они выглядели сильными, энергичными, непобедимыми, уверенными в своем скором успехе завоевателями. И какой печальный конец — жалкие, растерянные, ужасающиеся своему заблуждению, своей отвратительной роли в этой грязной войне.

Думая об этих фильмах, хочется сказать: кто имеет право прийти и отнять у других людей жизнь, свободу, покорить своей воле? Никто! Защищая свою землю, дом, людей, погибли те двадцать миллионов, чтобы никогда больше не уничтожалось то, что создано руками и разумом человека, чтобы не было больше кладбищ, подобных Пискаревскому в моем родном Ленинграде.

*Ленинград*

*«Великая Отечественная»*
*Парад Победы.*
*Генерал Л. И. Брежнев*
*во главе сводного полка*
*IV Украинского фронта*



*С. Солодовников,*
*инженер*

# Вглядись в лицо

Говорят, американцы в чем-то схожи по характеру с русскими. Во всяком случае, несомненен взаимный интерес двух великих народов. Однако начитанный и любознательный советский человек знает, какие удивительные формы принимает неосведомленность американцев в основных событиях нашей современности и истории, в самой нашей жизни. Поэтому с таким удовлетворением узнали мы о том огромном впечатлении, которое произвела в США двадцатисерийная программа фильмов «Неизвестная война».

И вот премьера «Великой Отечественной» у нас, в Москве. Смотришь картины ее и вспоминаешь родных и близких, кто был на фронтах. Один ушел воевать в июне 41-го, сгорел в танке 1 августа 44-го, освобождая Прибалтику; другой умер от ран в 45-м; третий, «без вести пропавший», партизанил в Белоруссии; четвертый, веселый и остроумный человек, спустя три десятилетия с лишним с истинно русским мужеством переносит мученья от осколков, сидящих в теле, о чем знают, пожалуй, лишь самые близкие; пятый, также прошедший всю войну, многажды раненный, вернулся в 45-м живой и здоровый, вся грудь в орденах... И так — у всех...

А разве не потрясает такое: в поле, меж двух, каких не счесть в Подмосковье, деревушек — мемориальная доска, поставленная колхозниками в память о своих земляках, не вернувшихся с войны, — на ней более сотни фамилий, иные повторяются по десятку раз. Вот они, миллионы павших за Отечество...

...В июле 41-го мать, взяв меня, сестренку и двухмесячного братишку, отправилась в эвакуацию, в далекий Оренбург. Это было великое переселение миллионов людей, перемещение тысяч предприятий.

Сколько же невзгод перенесли, сколько мужества выказали люди того военного поколения!

Фильм «Великая Отечественная» с максимальной правдивостью передает весь накал и размах сражений. Но в то же время имеешь возможность внимательно вглядеться в лица участников эпопеи. Вот она, едва ли не самая важная, заслуга боевых кинооператоров! Встреча-

ешь взгляды бойцов, рабочих, партизан, женщин, отмечаешь суровые складки в уголках рта, нахмуренные брови, руки, крепко сжимающие оружие, и понимаешь — это и есть образ нашего народа в годину испытаний. Пусть увидят этот образ таким и те, кто лелеет бредовые идеи новой мировой катастрофы. Им нужно показать и сполохи залпов «катюш», и русскую зиму, и обезумевшего вражеского солдата, сидящего, схватившись за голову, после боя на лафете орудия...

Пришлось мне также по душе, что создатели фильма, раскрывая характер нашей советской нации во время войны, отметили черты жизнелюбия, юмора и находчивости, без чего было не выстоять, не победить.

На мой взгляд, Берт Ланкастер, известный нашему зрителю как талантливый актер, видится в этом фильме и как человек, соприкоснувшийся с жизнью нашего великого народа, с его историческим подвигом, — он искренне, со сдержанной взволнованностью повествует о Великой Отечественной.

...В февральские дни текущего года, когда вышли на экран первые серии программы, китайцы по-разбойничьи напали на мирный Социалистический Вьетнам. И видя на экране, запечатлевшем ту, нашу, войну как рушатся и горят дома, ползут вражеские солдаты и гибнут советские люди, сознаешь, что лицо агрессии всегда имеет одинаковый отвратительный оскал. Недаром генеральный секретарь Французской компартии Жорж Марше напомнил, в связи с китайским нападением, что экономическая и политическая мощь Советского Союза является тем фактором, благодаря которому на земле вот уже 34 года властвует мир...

Огромное впечатление производит заключительный фильм киноповествования, когда Леонид Ильич Брежнев говорит о мире, о его значении для всех народов и о том вкладе в дело его сохранения, который внесен советским народом.

Нет сомнений, что эти слова найдут отклик у каждого человека!

Картина о Великой Отечественной войне, начав большую жизнь, сделает многое для мира на планете.

*Москва*

*По страницам американской прессы*

# «Неизвестная война» — событие года»

**Это героическая сага о событиях, изменивших облик Европы...**

**Начиная с первого фильма — «22 июня 1941 года» (в нем говорится о том, как полчища Гитлера наступали на европейской части России на фронте протяженностью в 1600 миль) и вплоть до фильма восемнадцатого — «Битва за Берлин» кинокамеры ведут летопись гигантских сражений и невероятных человеческих лишений... И об ужасах, которые несет с собой война, говорится мужественно и человечно...**

**Мы на Западе впервые узнаем об этих невероятных испытаниях...**

**Популярный американский поэт Род Маккьюэн принял самое серьезное участие в создании программы в качестве сценариста и композитора. По контракту с фирмой «Эйр тайм» он работал в сотрудничестве с продюсером Айзеком Кляйнерманом, покойным Романом Карменом и русскими композиторами Виталием Гевиксманом и Лютасом Гедравичусом...**

**Род Маккьюэн — человек, который не верит в насилие ни в какой форме. Тем не менее он твердо выступает за то, чтобы сохранить в монтаже все самые страшные кадры. Он дает этому весьма простое объяснение: «Я хочу, чтобы американцы увидели, какие ужасы несет с собой война. Как я понимаю, многие молодые люди просто пожимали плечами, когда недавно по телевидению шли фильмы из серии «Уничтожение». Они так и не осознали, что такое зверства нацистов. Но посмотрев «Неизвестную войну», они не смогут уже спокойно отмахнуться от того, что мы показываем».**

**Поэт буквально зашелся от гнева и возмущения, когда недавно один критик назвал программу «Неизвестная война» «русской пропагандой».**

**Род Маккьюэн, которого попросту тошнит от большинства программ коммерческого телевидения, однако, весьма удовлетворен тем»**

первыми доходами, которые приносит «Неизвестная война». Она успешно конкурирует с такими популярными программами, как «Веселые денечки» в Мемфисе и «Семья Уолтонов» в Огайо.

«Стейтен Айленд эдванс»,
19 октября 1978 г.

Для тех, кто помнит, война России, конечно, не была «неизвестной»... Но даже для этих людей старого времени фильм будет откровением.

Это часть удивительного архива военной хроники в количестве 3 миллионов футов, снятой 250 советскими операторами, 50 из которых погибли во время военных действий...

Некоторые трофейные немецкие кадры вплетены в документальную программу...

Фильм не может не тронуть зрителя и потом часто вспоминается им. Мы видим голодных людей, кипятящих обои, чтобы снять с них клей. Мы видим улыбающихся людей, тянущих за собой куски телефонных столбов, потому что дерево было так же ценно, как жизнь во время 900-дневной осады. Мы видим людей, умирающих на улице. И людей, несущих тела тех, кто умер.

После первой ужасной зимы некоторые корабли прорвались на Ладожское озеро, и мы видим, как эвакуируются маленькие дети, они бегут на своих маленьких ножках по трапу, улыбаясь в камеру. И потом мы видим, как корабль подвергся обстрелу, бомбардировке и потонул.

Считается, что в течение 900 дней осады умер 1 миллион людей.

Для тех из нас, в чьи города никогда не приходила война, фильм оживляет историю так же могущественно, как в известных британских документальных фильмах, рассказывающих о битве за Лондон.

Возможно, самым трогательным и запоминающимся кадром является повторение ленинградской премьеры 7-й симфонии Шостаковича, написанной в то время, когда композитор жил в окруженном городе, и исполненной осенью 1943 года музыкантами, вызванными с фронта (трамваи и машины ходили за несколько кварталов от окопов).

Нас перенесли на мемориальный концерт поколением позже, на котором присутствовали те же музыканты и зрители. В то время как зловещая тема вторжения ударяет по нашему слуху, камера панорамирует на зрителей — среди них осталось не больше двух дюжин человек, затем на сцену, на пустые кресла, на каждом из которых лежит инструмент...

«Стайл»,
8 сентября 1978 г.

«Неизвестная война» определенно получит самую высокую оценку.

Крупнейшие сражения второй мировой войны, колоссальнейшие столкновения военных сил, потрясающие потери человеческих жизней, когда-либо известные современному миру, происходили на русской земле между 1941 и 1945 годами в войне, едва ли известной американцам...

Дикторский текст Берта Ланкастера наиболее подходит к фильму, прежде всего потому, что он дает возможность изображению рассказывать историю. Историю мужества и стойкости людей.

«Неизвестная война» завладеет большой аудиторией во время своего 20-недельного показа.

«Коммершиал Эппил», Мемфис,
12 сентября 1978 г.

●

Было бы заблуждением представлять себе дело так, будто в оценке «Неизвестной войны» все общественное мнение США оказалось единодушным.

В первые недели телепоказа доброжелательные. В выступлениях фильмов программы в прессе действительно преобладали отзывы печати явно чувствовались отзвуки того потрясения, которое испытали американские телезрители, впервые узнавшие правду об историческом подвиге советского народа, спасшего мир от гитлеровской чумы.

Однако реакция, антисоветские и антикоммунистические силы быстро «пришли в себя», осознав, сколь опасна кинопровда о Великой Отечественной войне Советского Союза для тех мощных группировок в правящих кругах США, которые, стремясь сорвать международную разрядку, вернуть планету к временам «холодной войны», придают первостепенное значение активному «идеологическому обеспечению» своей враждебной делу мира, интересам американского народа и всех народов политики. Эти силы, используя самые влиятельные каналы массовой коммуникации, выступили против «Неизвестной войны», объявив ее «советской пропагандой» и поставив под сомнение историческую правду кинопроизведения. Одним из таких выступлений была статья Тома Бакли, опубликованная газетой «Нью-Йорк таймс» в ноябре 1978 года. Начав с кисло-сладких похвал программе, призванных удостоверить «объективность» автора, Т. Бакли затем обрушился на участников создания эпопеи, и среди них на ведущего — знаменитого американского актера Берта Ланкастера, попытался грубо исказить характер войны, которую вел советский народ, поставить под сомнение решающее для исхода второй мировой войны значение сражений на советско-германском фронте.

Вокруг «Неизвестной войны» в США разгорелась острая идеологическая борьба. Отпор реакции дали не только прогрессивная общественность, но и трезво мыслящие публицисты, весьма далекие от коммунизма, однако отдающие себе ясный отчет в том, насколько важно для судеб человечества взаимопонимание между американским и советским народами.

●

Так, вежливо, но твердо ответил Тому Бакли на страницах «Нейшн» Питер Сурьян:

Для Бакли отправной точкой является предпосылка, что этот ги-

гантский и жестокий конфликт был всего лишь «конфликтом двух деспотов, которых мало волновали жизни как своих соотечественников, так и противников». В своем стремлении определить войну именно таким образом он предпочитает не замечать страдания и героизм многих миллионов людей, которые, будучи славянами и коммунистами, стояли в следующем ряду после цыган и евреев для гитлеровской политики уничтожения «недочеловеков». Хотя, буквально выражаясь, именно страдания и героизм и являются содержанием фильма.

Бакли восхищается русской и захваченной немецкой хроникой с бесчисленным множеством танков и танковыми сражениями на необозримых русских просторах, но, говоря так, он словно смотрит голливудский художественный фильм, а не ленты, запечатлевшие реальных людей в этих сражениях. В одном только Курском танковом сражении с обеих сторон принимали участие около 7000 танков и почти 4 миллиона солдат и офицеров.

Для меня, однако, самым поразительным в этом архивном материале явилось то, что все эти люди — реальные. Вот вы сидите перед экраном телевизора и потягиваете кофе, а на экране проплывают лица реальных людей, многие из которых погибнут в последующие минуты, и все же через тридцать лет они вновь оживут на экране — вот они маршируют, бегут, едят, улыбаются и... боятся.

Конечно, Бакли поднимает в своем обозрении некоторые спорные вопросы... Однако он не прав в том, что называет программу «сказочной версией, в которой даже немцы не выглядят очень плохими», говоря, что почти ничего не сказано о том, что сразу после вторжения начались ужасы немецкой оккупации. (Это произошло частично и потому, что ко времени написания его обзора еще не все эпизоды серии были готовы к показу.) И тем не менее уже к этому моменту он утверждается во мнении, что серия является пропагандой. Пропагандой чего? Заставить ничего не подозревающий мир поверить, что русские потеряли около 30 миллионов человек в войне, когда это факт? Или же заставить нас поверить, что они сражались с невиданным героизмом? (Как мне сказал продюсер серии Фред Винер, он был вынужден многие из примеров героизма исключить из фильмов, поскольку, как он объяснил своим советским коллегам по производству серии, люди в Америке не поверят нам.) Или же показать, что они достаточно чувствительные люди, чтобы печалиться и оплакивать своих погибших родственников и соотечественников и класть цветы на их могилы?..

Ответ Бакли на этот вопрос перекликается с нетерпением Роберта Кайзера во время его телевизионного спора с его русским коллегой, показанного американцам в городе Джорджтаун, когда Кайзер похвалялся, что, не в пример русским, мы — американцы — уже давно забыли о всех ужасах прошедшей войны...

На экране я видел не режимы, а людей — людей, которые, если бы не война, были бы сегодня живы, как и я. И можно только приветствовать их через пролив идеологий.

Питер Сурьян, «Нейшн»,
30 декабря 1978 г.

«Неизвестную войну» можно по праву назвать киноэпопеей...

Это рассказ о мужестве, героизме советских людей и бедствиях, выпавших на их долю. Хотя тень смерти все время присутствует на экране, это и гимн мужеству. Именно на этой необъятной суровой земле были похоронены мечты Гитлера о господстве над Россией, как это случилось с Наполеоном 130 лет назад. И если бы Гитлер не увяз там, в России, никто не знает, как изменился бы ход мировой истории...

«Неизвестная война» — вряд ли подходящее название для кинопрограммы, повествующей о гибели миллионов людей. Для кого же она «неизвестная война»? Возможно, для граждан Соединенных Штатов, у которых о всех этих событиях существует только весьма общее представление. Но, конечно, она вовсе не «неизвестная война» для Советского Союза, где вряд ли найдется семья, в которой кто-либо не погиб в годы войны.

Это обстоятельство потрясающе подчеркнуто на экране. Маленький ребенок, который кажется еще меньше рядом с куполами и шпилями Ленинграда, тянет по снегу санки с гробом. А затем Ланкастер читает выдержки из дневника ленинградской девочки: «Мама умерла 13 мая утром в 1.30». Он читает и другие записи, и все они — о смерти.

Группа сотрудников «Эйр тайм» и 13 представителей «Совфильма» улаживали свои творческие разногласия во время «маленьких потсдамских конференций» в Москве и Нью-Йорке, прежде чем «Неизвестная война» — 20 часовых фильмов — не была готова для показа по всему миру.

С американской стороны в этой работе участвовали Кляйнерман, Лорд, Маккьюэн и Фред Винер из фирмы «Эйр тайм». Русскую сторону представлял прославленный документалист Роман Кармен, впоследствии скончавшийся. «Временами мы готовы были уже прекратить споры и разойтись. Но даже воюя порой целыми днями, мы оставались все же дружественно настроенными друг к другу»,— говорит Род Маккьюэн...

«В «Неизвестной войне» нет ничего, что можно истолковать как пропаганду», — так настойчиво утверждают американцы, принимавшие участие в работе.

Сам Винер заявляет, что фирма «Эйр тайм» имела право полного творческого контроля и обсуждала все проблемы с советской стороной только по своей доброй воле.

«Лос-Анджелес таймс»

*И. Дубровина*

# Вновь обращаясь к Горькому...

**«СУПРУГИ ОРЛОВЫ»** (по мотивам рассказов М. Горького)
Сценарий М. Азова, М. Донского, В. Михайловского. Постановка М. Донского. Оператор В. Егоров. Художник О. Кравченя. Композитор Р. Хозак. Звукооператор В. Прилепский. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1978.

Ходит среди серых домишек, возле грязных заборов и подслеповатых подвальных окон веселый гармонист Илья, кудрявый, в сверкающих сапогах и расшитой красной косоворотке. «С победой, Гриня, поздравляю и с расцарапанной щекой», — залихватски поет он Григорию Орлову, который сидит, безнадежно отчаявшийся, на замусоренном дворе. Григорий только что избил жену Матрену до полусмерти — или какая его победа, не первая и не последняя, вдохновила автора очередной частушки. От горя, от тоски, от беспросветности — постоянные, неотвратимые драки супругов Орловых.

Понурый и побитый сапожник Григорий и пламенно-яркий, весь насыщенный песнями и музыкой гармонист Илья Кисляков — этот контраст очень важен в фильме. Ведь когда искрящийся весельем Илья зовет за собой Григория, то кажется тому, что из горя горького, скуки смертной открывается ему просвет в мир радостный и небудничный. Обычная жизнь сера — авось эта будет красна.

Оператор В. Егоров прекрасно оттенил этот миг в мироощущении героя. Мы видим перенаселенный бедняками двор, видим темный сырой подвал, где живет сапожник, и улица-то сама называется Мокрой (не раз возникают в картине как бы невзначай кадры с этим унылым названием). А вдали золотящиеся купола церкви в лучах заката, и когда Илья с Григорием уходят со двора, перед ними вдруг открываются освещенные солнцем зеленые кущи. Вырвались! Но это видение тут же исчезает. Мелькнуло — и все. Ведь куда пришли-то гармонист с сапожником? Не в райские кущи — в трактир. А там снова грязь, темь и плотный махорочный дым. Не дым — дымище. Он снят так, что чувствуется — не продохнешь. И водка, водка — ею залить тоску...

Марк Донской снова поставил фильм по Горькому. «Я испытываю давнее и стойкое пристрастие к этому писателю, исключительному и по художественной силе, и по гуманистическому содержанию его творчества, и по страстному исканию социальной правды, — говорил режиссер незадолго до выхода картины. — В его произведениях я нахожу ответы на мучающие меня вопросы. Так было и много лет назад, когда впервые я осмелился перенести на экран трилогию о детстве, отрочестве и юности Алексея Пешкова, так было и позже...»

И вот — «Супруги Орловы». Не только одноименный рассказ послужил основой для картины, в нее органично вплетены и мотивы из «Ваньки Мазина», «Встряски» и других горьковских произведений (сценаристы М. Азов, М. Донской, В. Михайловский).

«Чем привлек меня, — пишет постановщик, — созданный писателем в конце прошлого века цикл казанских и нижегородских рассказов? Огромной любовью автора к справедливости, горячим желанием найти правду в жизни. И, конечно, удивительным умением раскрывать глубины психологии человека, тайники его души. Эти рассказы — просто находка для режиссера и актеров, подлинная школа реализма».

Действительно, рассказ М. Горького — реализм истинный, не просто «физиологический очерк» о бедноте, коих так много было в «натуральной школе». Писатель не ограничивается лишь правдивыми сочувственными зарисовками, в его изображении России конца прошлого столетия — глубокий и притом новый философский подтекст.

Да, сапожники Орловы — из низов общества. «Сижу в яме и шью», — говорит Григорий. «Выйду я, к примеру, на улицу, вижу то, другое, третье, а у меня ничего нет. Это мне

обидно». И все-таки Григорий и Матрена отнюдь не самые бедные, не голь кабацкая, нет, они зарабатывают хорошо, они большие мастера своего сапожного ремесла. Откуда же, почему эти зверские драки, эта ненависть, одолевающая их так часто? Опостылели друг другу? Нет. «Они — молодые и здоровые люди — любили друг друга и гордились друг другом». Нет в рассказе тривиальных, примелькавшихся ситуаций, отметает Горький и стандартные выходы из них. Дело не просто в материальном богатстве или бедности и не только в житейских неурядицах. Наоборот, писатель замечает, что если бы у Орловых целью было «хоть бы накопление денег грош за грошом, — тогда, несомненно, им жилось бы легче». Да, очень все непросто. А ведь иначе и не мог встать глубоко и правдиво самый важный вопрос — о смысле жизни.

Жизни в целом, а не только данных конкретных людей. Григорий с надрывом, но вполне резонно отвечает на предложение Матрены сменить квартиру: «Эх, Мотя, не то, хоть на чердак заберись, все в яме будешь, не квартира яма — жизнь яма». «Ну прости, ну прости, голубушка, я не палач какой-нибудь, не от удовольствия бью, от ямы это, вроде как прежде смерти в землю похоронены». Реализм «Супругов Орловых» не только в правдивости житейской обстановки.

Как жить? Зачем? Для Григория это вопрос вопросов, он всем сердцем, всем существом своим ищет ответа. Шьет сапоги, а сам вопрошает: «И зачем это нужно, чтобы я жил, шил и помер, а?» «Вот так жизнь, ведьма ее бабушка! И зачем только она мне далась?» И главное, что этот личный из личных, самый необходимый для него вопрос — не только о его собственной жизни, а о жизни всего человечества, всей земли. Артист А. Семенов, исполняющий роль Орлова, убедителен и правдив в сцене, где Григорий говорит о том, как бы ему хотелось стать сказочным богатырем и освободить всех людей от несчастий.

А Матрена? Она вся «прилепилась» к мужу, она тоже все время размышляет о жизни, и на нее наступают вопросы и вопросы, но ей важны не мировоззренческие проблемы, а сама реальная жизнь — та, которая ее сейчас окружает. Ее раздумья — всё вокруг их с мужем личной жизни, ее помыслы о том, как избавить любимого ею Григория от запоев: может быть, знахари помогут, может быть, молебен в церкви. В фильме мы впервые видим не сквозь тьму и не в синяках и ссадинах, а чистое и ясное лицо Матрены (Н. Русланова) именно в церкви, она истово и вдохновенно молит бога о своем муже. И это после страшной сцены, когда Григорий избивает ее и сапожной колодкой и ногами на виду у толпы, когда вся эта толпа как будто надвигается на Матрену, когда даже портной, выбежавший на улицу с утюгом и размахивающий им, кажется, сейчас тоже бросится ее бить этим тяжеленным утюгом. «Свинцовые мерзости» представлены в фильме Донского без прикрас, как и в предыдущих его картинах по Горькому — и в экранизации автобиографической трилогии, и в «Матери», и в «Фоме Гордееве».

Матрена не философствует о смысле жизни. Но для философии автора ее позиция очень важна, ибо вносит существенную поправку в слишком уж общие раздумья Григория. Засмотревшись на «журавля в небе», такие люди, как он, меньше размышляют над реальным, сугубо практическим вопросом: а что же — сейчас, здесь, тебе и твоим ближним? Мала «синица», о которой думает Матрена, спору нет, однако установка героини на реальное, достижимое, материализующееся существенно дополняет и корректирует в концепции произведения максималистскую устремленность Григория к идеальному. Не забудем, что написаны «Супруги Орловы» в 1897 году, когда, «приложив ухо к земле», уже можно было услышать приближение величайших в истории событий, певцом которых стал впоследствии Горький. И здесь он уже предощущает желание труженика не просто следить за журавлем в небе, но и не удовлетворяться скромной синицей. Эта авторская мечта глубоко созвучна нашему времени.

В изобразительном строе картины (художник Ольга Кравченя, оператор Вячеслав Его

ров) — три колористических слоя, три цветовые гаммы. Один из этих слоев связан со всем, что давит людей и угнетает: «работища да скучища, скучища да работища». Матрена и Григорий сапожничают в своем подвале, куда и слабые-то лучи солнышка заглядывают редко-редко. Сидят супруги в мутносерой полумгле. Стены их жилища грязнозеленоватые, такие же сумрачно-зеленоватые и рубаха Григория и платок на голове его жены. И даже когда избитая Матрена выползает из подвала на улицу, — то и двор такой же темный, как будто сам он вроде подвала: неба не видно, кадры как бы обрезаны сверху, и не только стены и заборы теснят людей, но и вверху нет простора. Как и у Горького: из подвала выберись — «все в яме будешь», люди «вроде прежде смерти в землю захоронены». А мальчик Сенька Чижик, подмастерье иконописцев, рассказывает в это время Матрене, что собирается пойти в цирк — денежку ему недавно подарили.

И вот второй изобразительный слой, контрастирующий с первым: яркие огни цирка, сверкающий, переливающийся всеми цветами радуги зеркальный шар под куполом, веселый клоун в атласном костюме, чей вид гармонирует с бравурной музыкой (композитор Р. Хозак) — осуществляющаяся мечта Сеньки Чижика. Его мальчишеская рожица заливается счастливым смехом.

Вообще в картине «Супруги Орловы» эта линия яркости, лихости, сверкания все время связана с мечтами героев. Даже иконы в мастерской — как выход в другой, необычный мир, — не столько благостные, сколько ослепительно веселые. Недаром появляется вдруг такой дерзкий монтажный стык: крупно — икона, потом — таким же точно метражом — отъезд от крупного плана Чижика, который, подражая полюбившемуся ему клоуну, бросает святому вместо «Вот так!» — «Фот тяк!» Святой, как и появляющийся в этом кадре мастер Николай («Паяц, скипидару принеси...»), — невольный участник клоунады; мастерская, уставленная разноцветными иконами, сейчас — тоже подобие веселого цирка. Весел и богомаз-гармонист Илья (Ю. Каморный). Он в своей красивой шелковой рубашке и с удалыми песнями — символ вольной жизни для Григория. Вот бы вместе с Ильей все бросить и в босяки податься: «хоть голодно, да свободно... Шагай по всей земле!..»



*«Супруги Орловы».*
*Григорий — А. Семенов,*
*Матрена — Н. Русланова*

В фильме в образе Ильи Кислякова сконцентрировались все те черточки небудничного и необычного, что могут возникнуть в тоскливой бедняцкой жизни; у Горького они разбросаны по разным рассказам и по разным героям. Ведь именно тот же Илья оказывается не просто нарядным и веселым человеком — он еще и идеал бескорыстия и самоотверженности. В этом смысле один из ключевых эпизодов картины — случай при постройке дома купца Петунникова. Купец и доски поставлял гнилые, и гвоздей не давал — леса были построены совсем ненадежные. Все это

на нем, самом купце, и отыгралось. Леса рухнули, а Петунников, в это время бывший на верхнем этаже, повис на качающемся бревне: вот-вот все обвалится и хозяин погибнет под обломками. Илья, с угрозой для своей жизни, спасает купца. Но и на этом триумф героя не заканчивается. Благодарный Петунников высокомерно жалует ему за свое спасение трешницу. И вот тут-то и развернулась вся вольная натура иконописца-певуна. Мы видим его лицо, исполненное презрения. «Дам я тебе в ухо за эту трешницу», — восклицает Кисляков и с размаху прихлопывает ее Петунникову на плечо в виде погона. Величие духа одерживает победу над пошлостью и мелочностью.

Такие просветы из «свинцовых мерзостей» к высокому человеческому идеалу, основу которого художник ищет в самой жизни, звучат в фильме именно по-горьковски. Но по-горьковски же показаны и ограниченные возможности этих ярких лучей в гуще страшной и тяжелой жизни.

В том же радостном строе веселых отсветов и красок начинается, например, эпизод, когда Сенька Чижик рассказывает иконописцам о том, что он увидел в цирке. Мальчишка в лицах представляет цирковых артистов, а прислуживает мастерам-богомазам как бы между делом: быстро и споро работает, подает им кисти, мешает краски. Но вот он изображает жонглера, ставит себе на нос огромную кисть, вдруг кисть падает на картину, и на лике святого Пантелеймона оказывается огромное черное пятно.

Это черное пятно мгновенно истребляет светлую радость. Мальчика ждет страшное наказание, которое называется «встряска». Мастер хватает его за волосы, да так, что все худенькое тельце мучительно взвивается вверх, а ноги Чижика поднимаются над полом и болтаются в воздухе.

Померкла радость Чижика. Просвет в сверкание и блеск оказался совсем недолгим. Огни цирка еще раз возникнут в фильме, и мы снова увидим счастливого Сеньку — он сам теперь, как гимнаст, летает над ареной. Но, увы, это только грезы, которые заканчиваются трагедией. Это предсмертные видения: Сенька Чижик умирает от холеры. Холера наступает на людей, потому что процветают «нищета и грязь», — как объясняет студент-медик (П. Меркурьев). И гармонист, праздничный и веселый Илья, этот символ свободы, умирает от той же холеры.

Что же остается тогда у этих несчастных людей в их подвалах, грязных дворах на улице Мокрой?

И здесь неожиданно вступает в строй третий изобразительный слой фильма. Во второй половине картины вдруг открываются перед зрителем необозримые просторы родной земли, прекрасные буйные травы, речное раздолье, неодолимой красоты солнечные восходы и закаты.

Теперь вся эта прекрасная природа всплывает не на миг, она не исчезает от мимолетного ветерка, а властно входит в душу супругов Орловых.

Подвал, яма — первый пласт.

Праздник красок — второй.

Третий — природа. Бесконечная природа, весь безбрежный мир. Что недостижимо в узких границах той или иной жизни, то в принципе возможно, если видеть всю ширь белого света, все дали времени, всю необъятность бытия.

К такой широте взгляда и подводила Горького новая эпоха, и ощущение этой шири передает фильм.

Прорываются к такому ощущению и сами герои. Почему? Потому что изменили они свою жизнь и из мелочных ссор и скандалов, поглощавших их раньше, обернули свои лица к людям, поняли, что в состоянии помочь окружающим, вышли не к иллюзорной босяцкой «единоличной» свободе, а почувствовали, что могут отдать себя спасению других.

Тот лучик света, который нес вольнолюбивый Илья, разрастается. Смерть гармониста потрясла Григория, и он решил идти уничтожать бич бедняцких кварталов — холеру. Трудно забыть, как просветляется лицо Матрены, как в нем вспыхивает радость, на каких волнующих низких регистрах звучит грудной голос актрисы Н. Руслановой, когда



*«Супруги Орловы».*
*Матрена — Н. Русланова*

ее героиня слышит, что муж берет ее с собой: «Еруслан ты мой храбрый...» Радость от того, что идут в смертельно опасный холерный барак, — парадоксальность этой ситуации они сами не сразу могут осознать. Да и слов таких они не знают, чтобы выразить все, что пришло теперь к ним. Авторы фильма стремятся зримо передать новый психологический настрой героев, почувствовавших возможность другой жизни — не для себя — и в этом нашедших свою личную радость, полноту ощущений, сменившую беспросветную тоску. В кадре мы видим Матрену, а за кадром слышим голос студента-медика, размышляющего о ценности полнокровной жизни — такой, чтобы «ни одна секунда ее не исчезла, не волнуя души и ума».

Фильм не прямолинеен в показе единения помыслов супругов Орловых и самоотверженных врачей, все силы отдающих борьбе за человеческую жизнь, готовых в любую минуту пожертвовать собой. Сначала Матрене просто кажется, будто она становится счастливой от того, что приходит к ней материальный достаток. В голосе актрисы — обстоятельность, прочность, какая-то рассудительная удовлетворенность. «Ну как же, — объясняет героиня доктору Ващенко, — я получаю 12 рублей, мой муж 20. Итого тридцать два рубля на всем готовом...» Все верно: говорят они у Горького — интеллигенты-медики и Орловы — как будто на разных языках. Матрене никогда не сказать так, как говорит ей докторша: «Вы производите хорошее впечатление», а когда к Григорию обращаются: «Зовите доктора», — он, суетясь, переводит это в свой стиль разговора: «Кличут вас, господин доктор».

Исполнитель главной роли А. Семенов всем поведением своим подчеркивает это социальное отличие героя от тех, с кем он теперь сблизился.

Не случайно М. Донской так радовался, что нашел на роль Григория «актера ныне редко-

го, но необходимого амплуа социального героя».

Супругам Орловым, казалось, уже окончательно привыкшим к своей заброшенности, вдруг открывается их собственная ценность: о них заботятся, а главное, считают их нужными, полезными, в них разглядели хорошее, высокое, человечное. «Знаешь, — говорит Матрена мужу, — люди здесь добрые, меня докторша учить обещала». «А мне доктор Ващенко, — вторит ей Григорий, — сказал: Орлов, человек ты в этом деле нужный, потому поспи, сил набирайся». «Правда?» — удивляется Матрена.

Так исподволь появляется в фильме горьковская тема утверждения личности, тема возрождения — превращения человека в Человека. Здесь в новых поворотах предстает перед нами то начало, что по-разному проявлялось в более ранних фильмах, поставленных М. Донским по произведениям писателя, от процесса становления личности, показанного в «Детстве Горького», до мотива прорыва к человечности в «Фоме Гордееве».

В «Супругах Орловых» эта устремленность пронизывает всю атмосферу кинематографического произведения.

Ей как нельзя больше соответствует, в частности, стиль пейзажа. Природа в произведении — живет, она все время изменяется, она почти всегда представлена в момент перехода из одного состояния в другое, она постоянно на грани, на рубеже от одного времени суток к другому, например — в лучах только-только еще поднимающегося солнца: она еще не утренняя даже, а именно предутренняя, когда какие-то отсветы и краски, чуть возникнув, тут же сменяются чем-то новым и не менее прекрасным. Всю эту световую симфонию завершают финальные эпизоды, когда летним вечером мальчишки бегут купаться, бросаются с разбега в реку — и кажется, сам воздух вокруг становится живым от того, что появляются вдруг в брызгах, поднятых ребятами, радужные отсветы и переливы. Схвачена не минута даже, а мгновение, которое вот-вот исчезнет, но уже успевает запасть в душу.

И жизнь героев — на рубеже, на переломе. Матрена впервые осознала свое человеческое достоинство, и она больше никому, даже любимому мужу, не позволит над собой издеваться. Наконец-то она обрела себя, поэтому-то стала понимать и других, поэтому-то с такой подлинно материнской ласковостью она — теперь уже учительница в ремесленной школе — не просто передает знания ребятишкам (тем самым мальчикам, которых мы потом увидим купающимися в лучах солнца): она учит их жизни, а не только сапожному делу.

Но горьковская концепция действительности свободна даже от налета идилличности, благостности. Да, сцена в училище знаменательна, она вся как бы реализованная мечта Григория, ведь он когда-то, глядя на Сеньку Чижика, хотел взять смышленого мальчика «вроде как в ученики», чтобы стал тот у них «заместо сына».

Однако в том-то и странный, но, по существу, подлинно закономерный смысл жизни, который так хорошо уловлен в фильме, что осуществить такую мечту дано вовсе не Григорию.

Кому же? Казалось бы, Матрене с ее любовью к реальным, конкретным людям, а не к отвлеченным, хотя и возвышенным идеалам. В этой женщине уже и раньше был заложен огромный запас человечности, а теперь в ней появились новые душевные силы, чтобы его передать другим людям. Н. Русланова нашла точные и тонкие оттенки пластики, делающие наглядными изменения и в ее натуре и в ее характере. Плечи героини расправились, горделивее стала осанка, изменилась не только одежда, но сама фигура женщины стала стройнее, Матрена будто ростом стала выше. Она выпрямилась и в буквальном и в переносном смысле.

Однако (снова «однако») диалектика жизни не исчерпана эпизодами возрождения героини. Само это возрождение — лишь прообраз того общего, великого пробуждения, о котором возвещает атмосфера новой эпохи, история беспредельная, как пейзажи в этом фильме. Матрена этого еще не чувствует.



*«Супруги Орловы». Кисляков — Ю. Каморный, Григорий — А. Семенов*

Зато чувствует автор.

«... Автор в фильме отнюдь не исчерпывается, не ограничивается героем, биография которого рассказывается с экрана», — так писалось о трилогии М. Донского, где «акцент переносится на авторскую точку зрения», отчего эпический фильм «в то же время оказался произведением лирическим» [1].

К новой киноленте это относится в еще большей мере.

Всмотримся пристальнее в контрастирующие образы Орловых. Супруги и раньше были разными по своему мироощущению, а теперь даже внешний облик их подчеркивает противопоставление. Гордая, уверенная в своей правоте Матрена действительно не чета безнадежно спивающемуся Григорию: лицо его измождено, рубашка какая-то растерзанная, пиджак мятый-перемятый. Но дело в том, что авторская позиция в «Супругах Орловых» гораздо сложнее и многограннее, чем простое прославление альтруизма, и она не замыкается на утверждении правоты кого-то одного из персонажей.

Об авторской концепции действительности невозможно судить по той или иной отдельно взятой сюжетной линии, нельзя произвольно вырывать из контекста лишь тот или другой образ.

Что же случилось с Григорием? Ведь мы помним его вдохновенное лицо, когда он вы-

[1] Ю. Ханютин. С дистанции времени.—В сб.: Марк Донской. М., «Искусство», 1973, стр. 53—54.

полнял самую тяжелую работу в холерном бараке, помним его быстрые и сильные руки, когда он массировал больных и купал их в горячей ванне, когда, напрягшись, он переносил их из одного помещения больницы в другое.

Ведь он тоже был счастлив, отдавая себя другим людям.

Но не утолили тоску Григория все эти конкретные дела. Да и мечта его о мальчишке-ученике была лишь выражением другой мечты, осуществить которую не под силу одиночкам. И так ли уж абсолютно неправ герой в его постоянных поисках ответа на вопрос: а достаточно ли дающегося в руки, а что же дальше? Дела он совершал, конечно, нужные и полезные. Но разве выполнение их могло уничтожить главное зло на земле?

Горький пишет об этом своем герое: он «ухаживал за самыми грязными больными, относился с каким-то ухарством к возможности заражения... Но все это не удовлетворяло его: ему хотелось чего-то более крупного, это желание все разгоралось в нем, мучило его и, наконец, доводило до тоски». А сам Григорий говорит о вечном «беспокойстве в сердце», которое не дает ему удовлетвориться лишь малой конкретной радостью в жизни: «Они вылечили Мишку Усова и рады... А я этого не понимаю. И вообще чему радоваться, коли человек выздоровел? Жизнь у него хуже холерной судороги, ежели говорить по правде... чему же радоваться?» «Н-да-а! Аа-х как скучно и тесно жить!..» — это одна из его последних реплик в рассказе.

Писатель увидел подлинную мировую скорбь не в возвышенном и поднятом на пьедестал романтическом герое, не в Манфреде или Демоне, а в простом ремесленнике, «темном человеке», но «натуре страстной». В рассказе гораздо больше внимания, чем на экране, уделено этим метаниям, этим вечным вопросам в душе Григория, но и в фильме они проступают достаточно отчетливо. Мало того, они в картине поддержаны и спорами других героев.

Можно, разумеется, заметить и другое: что трагическая напряженность бедняцкой жизни в произведениях Горького выражена острее, чем в кинокартине. Так, драматизм наказания подмастерья, измазавшего икону, приглушен в фильме не только потому, что там не передана с такой силой невыносимая физическая боль, пронзившая мальчика, когда мастер «запустил пальцы своей руки в волосы на затылке» ученика и устроил ему такую «встряску», которая «выдирает волосы с корнями и от нее на затылке появляется опухоль», но и потому, что исчезает здесь сама проблема психологической муки. В рассказе Горького «Встряска» никто и не помышляет не только защитить мальчика, но, наоборот, когда он «стоная... упал на пол к ногам мастера», он слышал, как в мастерской «смеялись над ним». «Этот смех резал... душу» и был намного острее боли от «встряски». В фильме же нет этой пытки безысходного одиночества, у Сеньки сразу появляется заступник — конечно, тот же гармонист Илья. Да и в эпизоде с самим Ильей, который посоветовал трактирщику подать в суд на купца Петунникова за незаконное присвоение земельного участка, тоже исчезает трагедия.

В рассказе Горького «Бывшие люди» трактирщик и купец прекрасно спелись, поняли друг друга — ведь деньги все могут, — а герой за этот свой совет погибает; его подло заманили в ловушку и зверски убили: не так-то легко бороться с власть имущими. В фильме нет трагической этой концовки, но, быть может, оно и понятно — ведь то, чему у Горького были посвящены целые законченные произведения, здесь стало, что совершенно естественно, лишь основой для отдельных эпизодов.

А вся кинокартина именно по-горьковски говорит о важнейшем — о смысле жизни, — и верность классическим традициям здесь становится прочным фундаментом современного звучания фильма. В нем как бы соединяются два начала человеческого общения: радость непосредственного, самостоятельного сегодняшнего дела и понимание того, что им нельзя ограничиться, что неполна и убога жизнь без активного стремления к че-

му-то большему, без святой неудовлетворенности достигнутым, без революционной романтики порыва к всемирной гармонии. Актуальность фильма в единстве, цельности авторской позиции, возбуждающей стремление видеть на всем земном шаре торжество социальной справедливости и полемизирующей с крайне модной сейчас в буржуазном мире пессимистической философией, отрицающей историческую реальность прогресса — залога всепобеждающего света.

В изобразительном плане эту мысль несут не только герои, тут важна и сугубо современная манера съемки человека и природы, улавливающая мимолетные движения психики, цветов и красок, сопровождаемая переливами и «переборами» музыки с ее народными мотивами и создающая общее впечатление неодолимости развития жизни.

В группировке образов героев, где каждый ведет свою мелодию, но все вместе создают единый идейно-эмоциональный настрой, важна и позиция врачей, шаг за шагом отстаивающих здоровье каждого человека, будь он даже вор или дубово-ревностный полицейский, и позиция героини с ее земной нацеленностью на конкретные, пусть сравнительно малые, но полезные дела, и неуемная тяга Григория к радости такой, «чтоб задохнуться в ней», и размах, удаль Ильи (вспомним, как прекрасно подчеркиваются они, например, в сцене, где юный Сенька Чижик упоенно изображает манеру Ильи во всю мочь растягивать мехи гармошки и петь лихие песни). Особую роль в этой многослойности играет и студент, проникновенно высказывающий свои революционные сентенции.

Это не «голубой герой», не рупор авторских идей — и тем убедительнее становятся эти идеи.

Фильм в целом не о революционерах, но он несет подлинно революционную горьковскую идею преображения жизни.

Становится ясным, что сквозь все «подвалы», материальные и духовные, душа человека рвется «к свободе, к свету». И в этом — Горький. Его правда, его поэзия.

*Ю. Тюрин*

# Погода на послезавтра

**«РАСПИСАНИЕ НА ПОСЛЕЗАВТРА»**
Сценарий Н. Фоминой. Постановка И. Добролюбова. Оператор Г. Масальский. Художник В. Назаров. Композитор В. Шаинский. Песни на стихи М. Танича. Звукооператор В. Демкин. «Беларусьфильм», 1978.

Судить о фильме «Расписание на послезавтра» в категориях только критического анализа недостаточно. Есть в этой ленте, примечательной для сегодняшнего белорусского кино, бесспорное достоинство — она затронула тот жизненный слой, который не до конца еще раскрыл свое содержание, которому суждено плодоносить в будущем. Здесь та область человеческих отношений, что, развиваясь в настоящем, у нас на глазах и с нашим участием, тем не менее обращена вперед, перспектива ее самораскрытия уходит за горизонт.

О чем фильм?

О физиках и лириках, об одаренных подростках, вундеркиндах от математики, и сверхдобросовестных учителях, терпеливых подвижниках, о контакте между поколениями и неизбежных между ними же конфликтах, о выборе цели и о последствиях самомнения, свойственного переходному возрасту... О школе в ее модернизированных формах, о приемах педагогики, о пагубности отсутствия таковой. О нерешенных проблемах физики твердого тела и решенных принципах теории относительности, хотя последнее может вызвать скептическую улыбку профессиональных ученых: ведь говорят же они, пусть и с оттенком юмора, что эту самую теорию относительности, хоть сформулирована она Эйнштейном несколько десятилетий назад, понимают лишь несколько человек в мире. А тут ученик восьмого «А» Вова Овечкин, подросток с внешностью увальня, не зная сомнений, берется кратко и доходчиво сформулировать суть теории относительности. «Налицо взаимосвязь пространства и времени, то есть речь идет о едином четырехмерном про-

странстве. Ну, как, не очень сложно?» Правда, при этом объяснении весь класс дружно хохочет... Скажем еще, что фильм «Расписание на послезавтра» говорит о плодотворности чувства юмора — это настроение, особое качество ума, одинаково полезно и юным и взрослым, оно подстегивает фантазию, помогает преодолеть собственную уязвимость. Недаром один из персонажей фильма — профессор Куликов (Е. Стеблов) одобряет удачную реплику начинающего физика: «Хорошо острищь. Хочешь быть похожим на Ландау?»

«Расписание на послезавтра» — вариант современного «школьного фильма». Отрадно, что картина Игоря Добролюбова не дублирует наработанное нашим экраном в этой популярной области. Проблематика белорусской ленты лишь косвенно соотносится со «школьными фильмами» Динары Асановой, не моделирует типологические конструкции, характерные для произведений С. Соловьева, П. Любимова, Н. Хубова, В. Меньшова. Морально-этический аспект темы смещен на второй план, а основным предметом исследования становится непосредственно нынешняя ш к о л а. Она интересует Добролюбова как целостный общественный институт, как та особая жизненная ступень, которая решающим образом определит будущее подростков, их не только профессиональное, но и духовное существование.

Перед нами не привычная повесть о тех-то и тех-то учениках, их первых ошибках и первых чувствах, не хроника школьного класса, фокусирующая наше внимание на проблемах нравственного выбора, моральной ответственности за содеянный шаг, хотя при желании можно уловить в картине отдельные созвучия и с таким общераспространенным прочтением темы. Перед нами — фильм-модель, не только отражающий реальность современной школы, но и заглядывающий в ее возможное будущее.

Адрес фильма универсален. Хотя авторы поставили в центр внимания далеко не обычную десятилетку, а именно физико-математическую школу, да еще имени академика Льва Ландау, они затронули наш общий интерес к ш к о л е вообще, посредством киноэкрана выдвинули на повестку дня вопросы, известные по дискуссиям в печати, обратились к мнению самой широкой аудитории. Включая, конечно, ровесников юных героев картины.

Методы, способы теперешнего обучения в средней школе вовсе не принадлежат узковедомственной территории. Сумма проблем, вызванная к жизни бурно растущим объемом знаний, заставляет задумываться о путях оптимальных систем преподавания не одних учителей или соответствующие отделы министерств, но и социологов, психологов, публицистов, даже самих школьников. Если, как установлено, объем научных знаний в мире удваивается примерно каждые двадцать лет, если неудержимо расширяется поток информации, то как быть школе? Эйнштейн в момент открытия теории относительности знал в восемь раз меньше современного образованного человека. Где же выход из лабиринта проблем?

Таким, в частности, вопросом задаются авторы «Расписания на послезавтра». И выносят на зрительский суд свой ответ.

Речь идет прежде всего о специализации школы. Режиссер — вслед за сценаристом Ниной Фоминой — далеко не случайно заключает действие фильма в стены необычного учебного заведения. Физико-математическая школа, где ученики запросто читают научные труды Ландау и Дирака, воспринимается как прообраз оптимально выбранной формы преподавания, при которой затрачиваемые немалые средства оправдывают цель: научить ребят самостоятельно научно мыслить. Для пафоса фильма показателен спор профессора Куликова с директором школы Андреем Андреевичем (О. Даль), который декларирует авторскую позицию: «Педагогика, дорогой мой, — внушает собеседнику Андрей Андреевич, — это вечный поиск. Я, может быть, тоже ищу свой оптимальный вариант». Куликов приводит контрдоводы: «Знаешь, что я тебе скажу. Мы кончали обычную школу, и ничего вот... стали докторами... А почему-то теперь для всех детей понадобились, видишь ли, спецшколы».

Андрею Андреевичу давно ясно, почему:

«— Да потому, что время бежит вперед.



*«Расписание на послезавтра».*
*Виктор Ковалев — В. Баранов (в центре),*
*Андрей Андреевич — О. Даль (слева)*

И система передачи готовеньких знаний изжила себя, я в этом убежден.

— А чем можно заменить?

— Исследовательский метод. Улавливай! Исследовательский!

— Что ты со мной, как с глухим, разговариваешь?

— Постановка проблемы, умение сформулировать гипотезу.

— Ну?

— Отстаивание ее истины и, наконец, защита своего решения перед коллективом всего класса!

— Знаешь, что я тебе скажу. В общем, заманчиво!..»

Преподавательница литературы Антонина Сергеевна (М. Терехова) высказывает схожее суждение: «...Думаю, что нам нужны специализированные школы».

Итак, точка зрения авторов фильма недвусмысленно вынесена на всеобщее обсуждение. Вот почему, мне думается, недостаточно говорить о фильме только в границах критического анализа. Проблематика ленты заставляет выйти за ее рамки.

Мне вспоминается в этой связи один разговор более чем десятилетней давности. Он произошел у меня с доктором физико-математических наук М. И. Подгорецким, на протяжении многих лет работавшим в лаборатории высоких энергий Объединенного института ядерных исследований в Дубне-на-Волге. Одновременно Подгорецкий преподавал в Московском университете, так что проблемы педагогики

всерьез волновали его. И любопытно, что нашу беседу мы назвали созвучно названию фильма Добролюбова: «Сегодняшние заботы о послезавтра».

Позволю себе привести несколько мыслей Подгорецкого. Логика его рассуждений была такова:

«У ученых сужается круг интересов. Думается, теперь нет людей такого склада, как Аристотель или Ломоносов, нет энциклопедистов. Чтобы охватить море современных знаний, не хватает времени. Вот почему сейчас специализируются на узких проблемах».

«Процесс приобретения знаний бесконечен. Однако в будущем наступит пора, когда и к тридцати годам не успеет созреть ум. Дай бог, к пятидесяти. А что дальше? Потом? Придется оставаться школяром всю жизнь? Выход один: революционизировать, пересмотреть привычные программы и методы обучения».

В каком именно направлении? Есть опыты коренной перестройки преподавания, например, в Новосибирске, где при Сибирском отделении Академии наук была открыта школа с физико-математическим уклоном, и результаты эксперимента как будто оправдали себя. Но ведь спецшкол сравнительно немного. Задача их создания в масштабах страны пока не решена. Ясно одно: нужна более живая связь средних школ с современной наукой. Главным в новом направлении образования должны стать методы активного мышления, которые развивали бы в ученике самостоятельность, смелость мысли, будоражили бы его воображение.

Именно эти проблемы являются сейчас центром притяжения в дискуссии, развернувшейся вокруг методов обучения в средней и высшей школе (см. дискуссию на страницах газеты «Правда»).

Эйнштейн задумывался о научных загадках уже шестнадцатилетним юношей. Выдающийся математик Галуа, двадцати одного года погибший на дуэли, создал важную для физики и математики теорию.

Правда, в фильме «Расписание на послезавтра» учеников называют гениями скорее в шутку. Но работать в настоящей научной лаборатории вечерними лаборантами (на полставки) они вполне в состоянии.

А их одержимость научной мечтой! Один восьмиклассник видит себя революционером ускорительной техники. Другого привлекают исследования элементарных частиц. Третий думает о разработке новых систем перемещения в космическом пространстве, качественно отличных от ракетных и даже фотонных двигателей. Четвертый хочет быть физиком-теоретиком, постигающим бесконечные тайны атомного ядра. Школа воспитывает не утопистов, далеких от запросов реального знания, а подготовленных к научному творчеству энтузиастов, наметивших конкретные результаты будущих самостоятельных исследований. Модель школы нового типа доказывает свое право на первенство.

В фильме «Расписание на послезавтра» авторы нашли новый аспект разговора о школе, картина белорусской студии оказалась новым звеном в цепи «школьных фильмов» нашего кинематографа.

Год назад на страницах журнала «Искусство кино» были напечатаны материалы выступлений за «круглым столом», проведенного в Минске выездным секретариатом Союза кинематографистов СССР. В ходе обсуждения белорусских фильмов последних лет, — а в дискуссии приняли участие кинокритики, режиссеры, руководители кинематографии, — одно из главных замечаний к этим фильмам сводилось к тому, что тематика их, впрямую связанная с реальностью сегодняшнего дня, разрабатывается куда менее активно, художественно робко в сравнении с прошлым, с историей Великой Отечественной войны. Причины повышенного внимания кинематографистов к борьбе и страданиям родного народа в годы страшной войны очевидны: ее огонь особенно жестоко опалил белорусскую землю. В числе приметных лент на героико-патриотическую тему участники обсуждения назвали и картину режиссера Добролюбова «Братушка».

Тогда диагноз недугов белорусского кино был поставлен в принципе верно. «Что же касается картин, сделанных на современном материале, — заявил за «круглым столом» режиссер



*«Расписание на послезавтра». Саша Багратион — В. Солодовников, Вова Овечкин — Ю. Воротницкий*

Виктор Туров, — то здесь побед значительно меньше. Это заставляет белорусских кинематографистов прилагать особые усилия к разработке актуальной современной проблематики...» И добавил, что его коллеги «уделяют большое внимание фильмам для детей и юношества».

Подтверждением этих слов явилось «Расписание на послезавтра».

Режиссер Игорь Добролюбов не впервые сталкивается с материалом науки, в частности, физики. Припоминается студент-вгиковец в рабочем халате сотрудника физической лаборатории в фильме «9 дней одного года». Среди тех, кто окружал центральных персонажей картины, ученых-ядерщиков Гусева и Куликова (случайно ли эту фамилию носит в фильме профессор?), постоянно находилась сплоченная группа молодых физиков — одного из них и играл будущий автор «Расписания на послезавтра». Занятно, что в числе других снимались нынешние кинорежиссеры, а тогда такие же обещающие вгиковцы, ученики М. И. Ромма — Андрей Смирнов, Борис Яшин, Игорь Ясулович. Но это к слову...

Я сказал в начале статьи, что картина «Расписание на послезавтра» — о физиках и лириках.

«9 дней одного года» вышли в то время, когда страстно обсуждалось стихотворение Бориса Слуцкого: «что-то физики в почете, что-то лирики в загоне...»

Прошло больше 15 лет. Автору «Расписания на послезавтра», да и нам ясно, что меж-

ду физиками и лириками нет никаких непримиримых противоречий. Спор давно исчерпан, бесплодность его очевидна.

Однако в школьной практике эта очевидность оборачивается нередко торжеством «местничества» в методологии обучения. Максималистские «претензии» точных дисциплин рано или поздно деспотически завладевают юным сознанием. Но жаль, если глубокое увлечение физикой или математикой оборачивается односторонностью ума. Педагогика обязана учитывать эту опасность.

Авторы «Расписания на послезавтра» строят фильм на осознании принципиальной правоты этого постулата.

Драматургическое ядро сюжета обозначено в первом же эпизоде ленты, когда по заснеженным ступенькам «модерново» декорированного главного входа школы поднимается новая учительница литературы Антонина Сергеевна, а за спиной героини кинокамера укрупняет вывеску: «Физико-математическая школа имени Л. Ландау».

Почитатель и знаток поэзии, Антонина Сергеевна входит в просторный вестибюль, где, кроме суетливого завхоза (Б. Новиков), ее встречают аккуратно развешанные на стене портреты знаменитых физиков, среди которых выделяется доброе и усталое лицо создателя теории относительности.

Интерьер спецшколы, какой ее показывает камера оператора Григория Масальского, уникален, как и здешняя система преподавания. Металл, стекло, деревянная обшивка, неоштукатуренный кирпич. Огромный актовый зал, зимний бассейн, не уступающая своим оборудованием иным институтам физическая лаборатория. Уникальность школы даже в том, что преподавательница физкультуры — бывшая олимпийская чемпионка.

Тем не менее перед нами — не элитарное учебное заведение, а общедоступная школа. Принимают сюда по дарованиям. С некоторыми ребятами нам предстоит познакомиться довольно близко, мы увидим рядовые семьи, даже неблагополучные. Но все-таки дух некой избранности угадывается в общей атмосфере спецшколы.

Как-то очень уж уродлив, суетлив завхоз — не шибко грамотный, хотя доброжелательный человек, для коего снующие вокруг подростки не просто мальчики и девочки, а «гении», «будущие эйнштейны». Пусть говорится это с полувиноватой, полуиронической улыбкой, но ведь говорится, будто оправдывается завхоз перед учительницей литературы, «новенькой», в собственной обыкновенности.

Да и сам пароль учеников — привет, гений! — сколь бы привычно шутливо он ни звучал, таит в себе оттенок бессознательного высокомерия. А у некоторых даже сознательного...

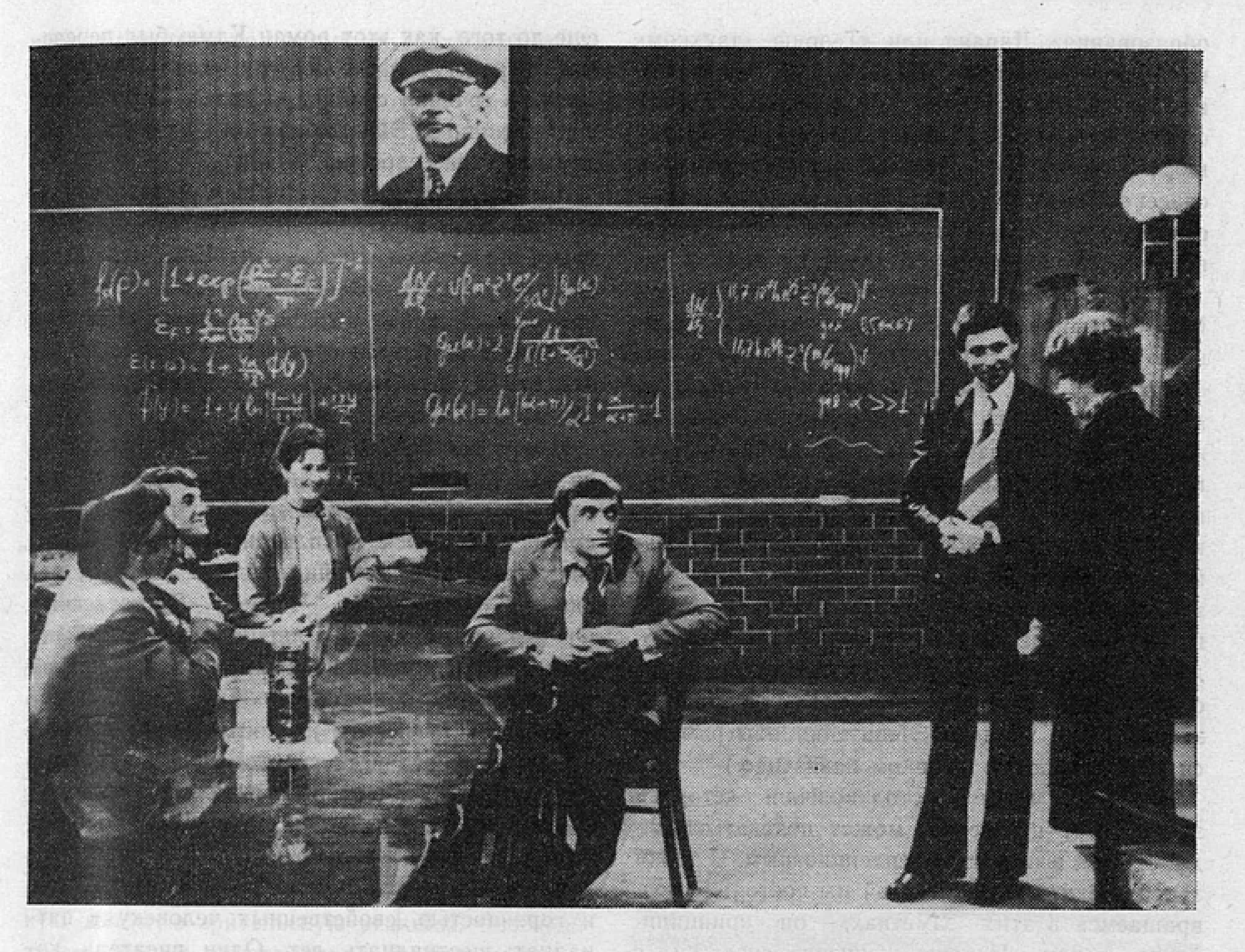
Отчасти в этом «виновата» престижность профессии физика. Выдающиеся исследования, ставшие сенсациями века, породили в некоторых молодых сердцах желание быть сопричастными «сонму» избранных. Но избранничество не означает избранности: тут-то и необходимо вмешательство педагогики.

Приходится снова выводить разговор о проблематике картины за скобки кинематографа. Таково требование объективной ее оценки.

Фетишизация своей специальности сужает границы личности. Элитарность как вид интеллектуального снобизма обольстительна и опасна. От нее надо избавляться решительно — вот позиция, твердо занятая Антониной Сергеевной, оппонентом приверженцев максималистских притязаний точных дисциплин.

Появление преподавательницы литературы приводит в движение внутренний сюжет фильма. Физика начинает утрачивать свою монументальную осанку под настойчивыми ударами лирики.

Как известно, закон механики гласит: действие равно противодействию. Фильм Добролюбова уравнивает шансы сторон, «противники» достойны друг друга. У Динары Асановой в «Ключе без права передачи» преподавательница химии, слабовольная «середнячка», не помышляла — рядом с инициативной, знающей молодой учительницей литературы — влиять на поведение класса. У Добролюбова преподаватели точных дисциплин во всеоружии. Андрей Андреевич, директор школы, — доктор наук, сотрудник исследовательского



*«Расписание на послезавтра»*

института, специалист по кваркам. Химии обучает Семен Семенович (В. Никулин), знаток в своей области. То же и другие педагоги — молодые, перспективные ученые, согласившиеся работать в школе исключительно по душевному расположению к преподавательской деятельности.

Учиться под началом таких руководителей дело нешуточное, зато безусловно интересное и, поскольку за партами ребята одаренные,— плодотворное. Физика составляет смысл существования юных героев фильма.

Поэтому включить в их систему ценностей самозначность художественного слова непросто. Для функционально ориентированных воспитанников школы смысл и красота даже настоящей литературы поначалу воспринимаются как бесполезные ухищрения «изящной словесности». Завхоз назвал такое единодушное отторжение «не очень предпочтительного» предмета «сопротивлением материалов».

Факультатив по литературе подвергается лихим наскокам акселератов десятого «А». Драматургия одного из «сражений» разыгрывается на наших глазах. Этот эпизод фильма, конечно, полемически прямолинеен, но для авторов ленты его смысл глубоко принципиален. «Лично я, — с порога заявляет один из десятиклассников, — продукт научно-технической революции. В Наташу Ростову не смог бы влюбиться».

Второй, очкарик, поддерживает товарища «убедительным» примером: «Антонина Сергеевна, вы прочитайте, пожалуйста, «Теорию пре-

образования» Дирака или «Теорию двухкомпонентного нейтрино» Ландау. Вот где совершенство и драма идей». Как отнестись к этим словам преподавательнице литературы? «Хорошо, я почитаю», — отвечает она (это ложь во спасение: читать Ландау, как прозу, нельзя — его язык требует понимания, для «непосвященного» он звучит как тарабарщина).

Однако акселерат не успокаивается и «рубит» сплеча: «И вообще, разве можно сравнить Эйнштейна с Толстым или Ландау с Достоевским? Нам, физикам, писатели ничего не дают». Вот тут-то очкарик допустил промашку. При такой драматургии «встречного боя» инициатива переходит в руки Антонины Сергеевны. Она цитирует на память: «А Эйнштейн говорил: «Достоевский дает мне гораздо больше, чем любой ученый. Он вызывает во мне этический порыв такой непреодолимой силы, какой возникает только от истинного произведения искусства». Кстати, он любил и Толстого, и Сервантеса, и Моцарта». (В скобках заметим, что скрипка Эйнштейна обыгрывается в фильме даже слишком навязчиво.)

В таком прямом столкновении «сторон» эпизод этот некоторым может показаться дидактичным и плакатно тенденциозным. С точки зрения педагогики — а к ней мы постоянно возвращаемся в этих заметках, — он принципиально верен. И еще — эпизод согласен с опытом культуры, с человеческим опытом. Раз речь идет о физиках, приведу и свое свидетельство: ради солидарности с Антониной Сергеевной (и авторами фильма). Доводилось часто бывать в Дубне, выступать с лекциями по вопросам кино, близко знакомиться с сотрудниками ядерного института. Запомнился один из январских вечеров, он проходил в Доме ученых, где я прилежно пересказал содержание своей курсовой работы о творчестве ФЭКСов, а затем мы прокрутили практически неизвестную широкой аудитории ленту ранних Козинцева и Трауберга «Новый Вавилон». Среди зрителей был академик Бруно Понтекорво. Спустя несколько лет дубнинцы попросили повторить просмотр. И опять в зале я увидел Понтекорво. Один из физиков, дом которого я посещал, читал в подлиннике «Чуму» еще до того, как этот роман Камю был переведен на русский язык. Другой знакомый физик усердно сочинял стихи для детей. Короче говоря, «скрипка Эйнштейна» не чужда творцам научно-технической революции...

Антонина Сергеевна (старшая сестра асановской Марины Максимовны) ломает предрассудки спецшколы строками из Есенина, Маяковского, Ахматовой. Из наследия поэтессы преподавательница выбирает строки: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда. Как желтый одуванчик у забора, как лопухи и лебеда...»

И вот уже завхоз вешает на стену вестибюля портрет Есенина. Символичен один из последних кадров фильма: на той же стене, где при первом своем появлении Антонина Сергеевна увидела лица Эйнштейна и Ландау, появились изображения Чехова, Достоевского. Физика примирилась с лирикой, разумный педагогический принцип «гармонично развитой личности» восторжествовал.

Фильм «Расписание на послезавтра» приветствует демократическую, что ли, форму общения учителей с учениками. Конечно, дистанция между ними соблюдается, но нет обидного для юности покровительственного тона старших, нет диктата опыта и знаний над неопытностью и горячностью, свойственных человеку в пятнадцать-шестнадцать лет. Один писатель, который совсем недавно в обычной школе вел два последних класса, преподавал литературу, рассказывал мне, что его манера общения с ребятами вызывала неудовольствие коллег: он обращался к ученикам на «вы», вставал из-за стола, если к доске выходила девушка. В спецшколе имени Ландау уважительное отношение педагогов к своим подопечным — норма их каждодневной работы. Об этом неустанно печется Андрей Андреевич, подбадривая ребят словечком «коллеги». Когда он замечает ошибку в логике способного десятиклассника Ковалева, то обещает пригласить консультанта-специалиста по физике именно твердого тела, ибо он сам специализируется-де на физике высоких энергий. Щадя ломкий и вспыльчивый характер подростка, его самолюбие начинающего самостоятельный путь ученого, директор

школы озабочен не созданием тепличной атмосферы — он ищет оптимальный вариант обучения. Он уважает в подростке личность. Для массовой педагогики здесь добрый пример.

Да простятся мне эти постоянные рассуждения по поводу актуальности, злободневности жизненного материала фильма. «Расписание на послезавтра» я во многом воспринял как диспут о школе будущего, где увлекает уже сама постановка проблемы. Правда, проблемный узел фильма завязывается интереснее, чем порой воплощается в драматургическом развитии, в психологической разработке даже таких образов, как Андрей Андреевич, Антонина Сергеевна. Здесь постановщику фильма и исполнителям ролей не всегда удается достичь определенной глубины, найти яркие эмоциональные краски.

Вместе с тем нельзя не отметить плодотворный результат отношений, какие сложились на съемочной площадке у режиссера картины с юными актерами, исполнявшими роли ершистых, по-своему беззащитных, болезненно самолюбивых «вундеркиндов», — Вячеславом Барановым, Юрой Воротницким, Володей Солодовниковым. Эпизоды с их участием (даже в сравнении с игрой, подчеркнуто суховатой, известных наших актеров) вызывают неизменную ответную зрительскую реакцию. Особенно та смешная и одновременно грустная сцена, когда «гений» 8-го «А» Вова Овечкин, вместо того чтобы идти на заседание НТО, вынужден делать домашние задания за бездельника старшего брата, верзилу и грубияна, и за двух младших братьев, а в придачу к этой «экзекуции», как видно, обычной, еще помочь «вытанцовать» задачку соседу. Благо тот адресуется к чудо-восьмикласснику с уважением: Владимир Афанасьевич...

Желаешь удачи этому симпатичному толстяку с робким пушком усов над припухлой губой, с робким потаенным чувством к первой красавице класса, выхоленной эгоистке, равнодушной к вздыханиям нашего чудика. В исполнении Володи Солодовникова «вундеркинд» 8-го «А» на редкость естествен, свободен. И при всей внешней неуязвимости «всезнайки», при любви к шутке — довольно ядовитой — по-детски беззащитен. Ему нужна любовь — девушки, семьи, отца, этого нежданно раскаявшегося хапуги-сантехника (В. Носик). Он еще очень юн, Володя Овечкин, и он так нуждается в понимании, в поддержке старших, в душевном тепле, которое ему не заменит никакая теория относительности, и даже верный его друг — скрипка, говорящая чистым языком Моцарта.

Послезавтра таким чудикам не только открывать свойства металлического водорода или неведомые науке элементарные частицы, но и учить доброте и красоте человеческого духа новое поколение людей. Душевных ресурсов для этого у нашего «вундеркинда», пожалуй, достанет.

*В. Заика*

# Требуется принц

**«ВАС ОЖИДАЕТ ГРАЖДАНКА НИКАНОРОВА»**
Сценарий В. Мережко. Постановка Л. Марягина. Операторы Ю. Авдеев, В. Фридкин. Художник А. Кузнецов. Композитор Я. Френкель. Звукооператор А. Греч. «Мосфильм», 1978.

Кинематографический опыт порой разрушает, казалось бы, ясные и нерушимые представления об экранном будущем тех или иных сценарных произведений. Кинодраматургия обещает одно — экран предлагает другое, причем отличающееся не просто по уровню, по возможностям творческой реализации, — задуманное автором сценария предстает как бы совсем в иной плоскости, в ином измерении, часто вступающем в противоречие с первоначальным замыслом.

Так, к сожалению, до сих пор складывалась судьба одного из интереснейших наших писателей, работающих для кино, — Виктора Мережко. После яркой картины режиссера В. Мельникова «Здравствуй и прощай» сценарии В. Мережко преследовало прямо-таки фатальное не-

везение. Не разобрался в авторском замысле и потерпел поражение в фильме «Одиножды один» Г. Полока. Во многом неудачной оказалась «Трын-трава» С. Никоненко. «Журавль в небе» С. Самсонова при участии А. Сиренко тоже не назовешь удачно сложившимся произведением. Художественная практика показала, что сценарии В. Мережко при всей их прозрачности, неоспоримой кинематографичности заключают в себе и своеобразную тайну, скрытую за бросающейся в глаза легкостью и артистизмом драматургической конструкции, сочным юмором диалогов, точными приметами быта, колоритными, броскими характеристиками персонажей. И тайна эта лежит прежде всего в понимании природы комического, в том ее специфическом варианте, который предлагает драматургия Мережко.

Давно замечено, что в обширной области комического равное право на существование имеют, скажем, комедия лирическая, сатира, буффонада и гротеск, шарж, ироническая зарисовка... Выбор средств зависит от материала, от социальной задачи, поставленной перед собой художником.

Подбирая ключ к драматургии В. Мережко, мы окажемся гораздо ближе к истине, если вспомним слова Т. Манна о том, что «юмор — вот тот завоеватель, который всегда мужественнее, дерзновеннее всех других проникал в область подлинно человеческого». Великий писатель видел универсальность юмора в его умении передать и человеческую многогранность, и жизненно правдивую многомерность художественного образа.

В этой плоскости, стремясь проникнуть «в область подлинно человеческого», и лежат комедии Мережко.

Главное направление, в котором развивается художественная мысль драматурга, — это движение в глубь человеческого сердца, в глубь характера. И в фильме «Вас ожидает гражданка Никанорова», который по сценарию В. Мережко поставил режиссер Л. Марягин, образная система тоже постигается прежде всего через человеческий характер, через актера. Опора этой картины — актерский дуэт: Н. Гундарева — Б. Брондуков. Тонкое мастерство исполнителей главных ролей используется здесь в широком диапазоне. Свободная импровизация, акварель намеков, взрыв темперамента, точная психологическая разработка — все одинаково важно в таком фильме, где все зиждется на актере.

Н. Гундарева в роли Кати Никаноровой с первых же кадров — на вокзале, в людской толпе, в комнате у начальника отделения милиции — резкими штрихами намечает образ, вроде бы знакомый всем нам по жизни. Эдакая разбитная, бойкая на язык молодайка, из тех, кто хорошо знает свои права и несколько хуже — обязанности. Да и в кинематографе нам уже такие образы встречались.

Ситуация взята самая что ни на есть житейская: Катю обманул жених. Привез на вокзал, попросил подождать на площади, а сам сел в поезд и — прости-прощай, моя милая. Да и дальше все развивается вполне традиционно: слезы, причитания, позор возвращения в родное село...

Коллизия, с которой начинается наше знакомство с героиней фильма, как видим, драматическая. Однако жизненная драма Кати Никаноровой предстает в комедийном обличье. Тут и не раз повторявшиеся Катькины отъезды и возвращения, на которые никакого сочувствия не хватает. И хорошо знакомый жителям села, ставший едва ли не театральным представлением обряд возвращения раздаренной соседям домашней утвари... Нет, не принимают окружающие всерьез Катькиной беды. Да и, может, сама она во всем виновата?

Сценарист, режиссер, актеры легко, как бы играючи, щедро одаривают зрителей массой забавных подробностей, пластических и текстовых, создают комедийную атмосферу, радующую непритязательным юмором.

Даже разговор по душам с подругой, щемящие нотки истосковавшейся по «принцу» женской души, звучащие в эпизоде, пока не слишком затрагивают нас. Слова тут слегка диссонируют со всем только что случившимся, да и внимание наше переключается на другое: под окнами мается какой-то нескладный тип — это Павел Дежкин, новый колхозный ветеринар, поселившийся в Катином доме во время ее



*«Вас ожидает гражданка Никанорова».*
*Катька — Н. Гундарева*

короткого отсутствия. Ночевать ему негде, а войти в дом — неловко и боязно. Больно уж насмешлива эта Катька, перед которой пасует даже сам председатель колхоза. Хитроватый Леопольд Васильевич (И. Рыжов) предлагает способ: «По-мужски рыкни, и все дело!» — да только не для Дежкина он. Вот ведь и сейчас: едва утерев слезы, Катька уже насмешничает над непрошеным гостем.

Павел Иванович, эх, Павел Иванович, что же ты за человек? Авторы и тут не скрывают, что у их «коровьего лекаря» есть сходство с персонажами других фильмов. Не раз сталкивались мы на экране с подобными героями — славными, но невзрачными на вид, милыми своей мешковатостью. Память услужливо подсказывает: «но за этой скромной внешностью скрывается горячее сердце, большая душа». Да и Б. Брондуков, умеющий, как мы увидим, передать внутреннюю интеллигентность своего персонажа, его сложную душевную жизнь, поначалу усиленно подталкивает зрительское восприятие именно в этом направлении.

Что ж, вполне возможное прочтение образа. В этом случае легко возникает «комедия ошибок»: он не так ее понял, а она этого не угадала. И вопрос сводится к тому, кто из них первым признается в том, что давно всем ясно.

В самом деле, славный, хороший человек Дежкин. Правда, не все у него складывается в жизни просто и легко. Прекрасный студент, потом аспирант, он вынужден был из-за неразделенной любви уехать из города в село. Своими знаниями, своим трудом сумел завоевать ува-

жение односельчан. И вовсе не такой уж он мямля, Катькин постоялец, как может показаться на первый взгляд: когда надо, выставит за дверь забулдыгу, перепутавшего сплетни с общественным мнением; и шумного Леопольда Васильевича оборвет, не позволит «попростецки» залезть к себе в душу. Нет, он совсем не робкого десятка.

А разговор с приехавшим в гости бывшим сокурсником Женей (Е. Киндинов) выдает натуру и вовсе незаурядную, живущую сложной душевной жизнью. В этом разговоре в Дежкине прорывается давнее, наболевшее: «Почему и что вам всем нужно было от меня на протяжении всех лет в институте?.. И после, в аспирантуре?! Что вас во мне не устраивало?.. Почему каждый из вас считал своим долгом сказать мне гадость, оборжать при случае?»

В сценарии полупьяный Женя винил Павла в том, что Юля его бросила, — он-де своим неопределенным поведением толкнул ее на замужество с другим, нелюбимым человеком. В фильме сцена изменена очень незначительно. Вместо этих слов Женя просто говорит, что у Юли семейная жизнь не складывается, а потому Паша может вновь попытать свое счастье. Дежкин благородно отвергает и эту попытку лезть в его душу. Почти незаметное изменение, только оно оказывается весьма существенным для понимания спрятанных и неафишируемых мотивов поведения героев, а без этого понимания, как известно, нравственные уроки произведения искусства теряют свою остроту и направленность. В фильме сцена стала вариацией на тему внутреннего благородства героя. В сценарии, как нам кажется, смысл ее раскрывался в словах Жени, самоуверенного парня, бьющего наотмашь: «И ты во всем так — знать ничего не желаешь!.. Потому что ты трус и эгоист!.. Ты даже сюда сбежал от трусости! И я совсем не убежден, что это твое последнее пристанище...»

Оказывается, не просто сложен этот молчаливый Дежкин, но и сложен иначе, чем мы вначале могли думать. При всей его схожести с милыми своей непрактичностью героями Дежкин другого поля ягода. Драматург показывает в нем и нечто новое, иное, несвойственное уже примелькавшимся, обжившимся в кинематографе персонажам.

Уже здесь можно отметить один из основных принципов построения характера у В. Мережко. Образ строится как бы на встречном движении: чем более удостоверяешься в его сходстве с персонажами, легко узнаваемыми по другим фильмам, тем острее слом, когда какая-то деталь, штрих вдруг вскрывают в человеке совершенно новый пласт. По знакомой канве вышит другой узор. Привычное оборачивается незнаемым, требующим размышления. И это пробуждает к жизни разветвленную цепь ассоциаций, как бы увеличивая обороты восприятия, заставляя осмысливать образ в более широком жизненном и художественном контексте. И вот уж незадачливая Катька Никанорова открывается нам как... идеальная натура, как романтическая душа, способная годами ждать своего принца.

Фильм уловил эту особенность драматургии Мережко. К тому же, взяв человеческий характер как нравственно-психологический тип, как некую даже типологическую данность, картина не позволяет образу стать схемой, элементарной моделью нравственных коллизий. Стихия комического, множество бытовых деталей, яркие речевые характеристики, тщательно разработанная звуковая партитура, наконец, житейская достоверность и одновременно кинематографическая выразительность актерской игры — все это создает ту атмосферу реальной жизни, в которой естественно и свободно чувствуют себя герои.

Вернемся снова к Дежкину, внутренний мир которого оказался сложным, противоречивым.

Стало трюизмом доказывать, что доброта необходима. Уже давно все мы поняли, что доброта конкретна, но нет-нет да и раздастся с экрана призыв к доброте как таковой, доброте с прописной буквы. Такие ленты нередко вступают в противоречие с реальным опытом зрителя, который прекрасно чувствует расплывчатость подобных призывов. Столь же легко, по поводу и без повода обращаемся мы и к сравнению с Дон-Кихотом. От частого употребления великий образ превратился едва ли не в синоним понятия «хороший человек». Говорю все это



*«Вас ожидает гражданка Никанорова». Катька — Н. Гундарева, Дежкин — Б. Брондуков*

для того, чтобы подчеркнуть: герой фильма «Вас ожидает гражданка Никанорова» — вовсе не Дон-Кихот, хотя и добрый малый. Доброта, скромность, душевная мягкость — прекрасные человеческие качества, однако есть и более высокие моральные принципы, согласно которым непричинение зла — еще не добродетель, поэтому фильм не спешит умиляться по поводу своего героя. Рыцарства, мужественности в высоком смысле слова — этого ему как раз и не хватает.

Ситуация «рыцарь — дама» в фильме (как и во всех упомянутых картинах по сценариям М. Мережко) оказывается перевернутой. Прекрасная Дама — вот она, совсем рядом. Она и не скрывается от зрителей. Она вся как на ладони — Катя Никанорова. Ждет своего «принца», ждет страстно, горячо, обжигаясь, но не теряя надежды. Именно она, взбалмошная, непутевая, несет в себе богатство человеческой души, именно она наиболее близка к внутренней гармонии, как бы ни был зыбок ее жизненный путь. И если уж искать в данной ситуации Дон-Кихота, то это, конечно же, будет Катька — безрассудная, готовая увидеть принца и рыцаря в каждом приглянувшемся ей парне. Вот здесь-то мы вновь возвратимся памятью к одному из начальных эпизодов фильма — разговору Катьки с подругой. Только теперь вспоминается не смешная, корявая оболочка ее горьких слов. Обещая подруге «поумнеть», она изо всех сил старается это сделать. И взаимоотношения Катьки с Павлом в первой половине фильма — чистейшая игра в кошки-мышки,

благо Дежкин кажется подходящим объектом, настолько он не отвечает ее представлениям о «настоящем мужчине».

Но недолго выдержала Катька. Ненадолго хватило ее «стараний». Знающая цену острому словцу (чего стоит ее реплика: «За чью жизнь переживаете, соседки?»!), она им скорее защищается, «держит оборону». И не самостоятельности, независимости в духе эмансипэ она жаждет. Совсем другого: любви, в которой растворяется человек, любви, в которой доверие и преданность — само собой разумеющиеся вещи.

Как верно поняла, почувствовала характер своей героини Н. Гундарева! И как точно нашла выразительные средства, соответствующие драматургии образа, его внутреннему развитию, его оттенкам. Переходы от комедийного к драматическому, от веселого озорства к душевным страданиям сыграны актрисой не просто мастерски — с огромной эмоциональной отдачей.

Скупыми штрихами обозначает фильм Катькину «одиссею». Сбежавший к себе в Семипалатинск командировочный, изгнанный Катькой жадный Степан, которому «с деньгами сподручнее», чем с любовью, комичный в своей самоуверенности шофер. И — поди же ты — Женя, друг Павла. Сумел же этот пустоватый и избалованный Женя разглядеть в ней что-то незаурядное! Но здесь режиссер оказался дальновиднее драматурга. Катька не уезжает с Женей. Едва выйдя за околицу, она отправляет его восвояси.

А Дежкин, Дежкин-то уже влюблен, хотя боится признаться в этом самому себе. Он уже переживает «измену» Катьки и измену друга. Как отчаянно, как безнадежно, как страстно танцует он на глухой деревенской улочке под тусклым фонарем. Этот одинокий танец — максимум лирического самораскрытия героя (и добавим — раскрытие новой грани дарования актера Б. Брондукова). Тут мы понимаем, что застегнутый на все пуговицы Дежкин так же, как и Катька, жаждет встречного душевного тепла.

Вот этого-то страдающего Дежкина и сумела разглядеть Катька Никанорова. Казавшийся ей сухарем Павел предстал в ином качестве, когда Катька увидела у него на столе фотографию девушки и догадалась, что не так-то все просто в жизни человека, с которым она познакомилась не в лучшую минуту своей жизни. Трогает ее Павел своей беззащитностью, своими студенчески-холостяцкими привычками. И новая любовь прочно входит в ее сердце. Хотя этот невзрачный на вид человек так отличается от всех ее бывших «мужественных» поклонников, что она и всерьез-то не принимала его поначалу. Путь к познанию его души оказался и познанием самой себя. Оказалось, что так не похожий на принца герой и есть тот принц, которого она ждала.

Одно из главнейших достоинств фильма — тонкая и многозначная взаимосвязь диалогов и действия. Разговор Кати с подругой — лишь разговор, в котором слово значит много, ибо оно искренне, но и мало — ибо это только слово, не подтвержденное поступком. Такие слова могли бы принадлежать и совсем иной героине. И только детально прослеженная в фильме история з а р о ж д е н и я любви к Дежкину наполняет слова героини высоким нравственным смыслом. Это происходит как бы задним числом, по мере того как развенчивается легенда о Катькином легкомыслии, созданная насмешками окружающих по поводу «принца».

Немногого, совсем немногого ждет Катька от Дежкина. Хочется ей, чтобы был он мужественным, чтобы сражался за свою любовь, чтобы не был хлюпиком, чтобы твердо сказал ей: «Нечего тебе делать с этим Женей», а не забивался сиротливо в угол. Не случилось этого. Ну и ладно. Пусть любимый будет таким, какой есть. Ведь необычный он у нее, непохожий на других, а она научилась ценить эту непохожесть.

И все-таки состоялся злополучный разговор, где Дежкин жестоко ее обидел.

— Что «передумал»?.. Может, я ничего еще и не думал?

— Да господи, — тихо сказала Катька и взяла его за руку. — Не думал, и господь с ним... Разве в этом дело?

— Я по улице из-за глаз, из-за сплетен не могу пройти! — вырвал руку Дежкин.



*«Вас ожидает гражданка Никанорова».*
*Катька — Н. Гундарева*

— Ой, — сказала Катька, и глаза ее расширились, будто она до этого и не видела его.

— Почему ты бросаешься на встречного-поперечного?.. Почему ты веришь каждому проходимцу?.. А может, я тоже такой.

— Молчи, — сказала Катька и прикрыла ему рот ладонью.

Отчего все это произошло? Только ли оттого, что, как думает Катька, испугался Павел сплетен, слухов? Можно остановиться на этой простейшей причине, тем более что отчасти это и так, хотя атмосфера в селе вокруг предстоящей Катькиной свадьбы едва ли не праздничная. Но проблема еще и в том, что Дежкин и на этот раз струсил. Ведь сам он в любви Катьке не признавался, за него это сделала она.

Сцена признания — одна из лучших в фильме. Построенная в быстром темпе, на полудвижениях, полужестах, неуловимых изменениях в выражениях лиц, она — та благодатная почва для исполнителей, которая позволяет произрастать подлинному искусству. Актеры не скрывают, напротив, подчеркивают ее импровизационный характер. В этой сцене перед нами не только Дежкин и Катька, персонажи фильма. Перед нами два прекрасных актера — Н. Гундарева и Б. Брондуков, чья виртуозная игра доставляет удовольствие не только зрителю, но и, кажется, самим исполнителям.

В сценарии, как мы уже отмечали, Дежкин был несколько сложнее, что подчеркивалось и не вошедшей в фильм побочной для сюжета линией взаимоотношений Дежкина с неким Никитой, который — пусть в грубоватой форме — искал человеческого контакта с ветеринаром. В фильме Дежкин избавился от некоторых не красивших его черт, а заодно — и от более глубоких психологических мотивировок его конфликта с Катей. Повышенная ранимость героя, боязнь пустить кого-то к себе в душу — а вдруг обидят, ранят? — перерастали в желание отгородиться от людей, лишь бы уберечь себя от возможности быть травмированным.

Фильм подчеркивает: человек не вписывается в рамки абстрактных понятий. Авторы любят своего героя, но потому и судят его судом его же собственной совести. Смертельно обидев Катьку, Дежкин затем бросается ее искать и носится по селу, наплевав на пересуды. Осознав в момент утраты всю силу своей любви, ужаленный совестью, Павел вступает в невозможное для него, прежнего, столкновение с шофером. Поздно.

И той же ночью Дежкин бежит из села. Бежит от Катьки, которой он не сможет посмотреть в глаза, бежит от самого себя. Вновь бежит. Бежит, зная теперь всю правду о себе.

Но Катька, любящая, а потому способная п о н я т ь любимого, мчится вслед за ним на вокзал. И, как в начале фильма, звучат по радио слова диктора: «...Вас ожидает гражданка Никанорова». Требуемый комедийным жанром счастливый конец здесь полностью совпадает с внутренней логикой развития образов. Но это мнимое повторение начала, это возврат на новом витке спирали. Теперь это уже не жест отчаяния — Катя протягивает Дежкину руку надежды. Среди толпы мы видим ожившегося Павла. Еще не все потеряно, еще есть у него возможность вернуть Катькину любовь, а значит, и уважение к самому себе.

Казалось бы, простодушно рассказанная в жанре комедии история любви Катьки и Павла, оказывается, построена на весьма глубоком и сложном фундаменте, она исполнена непрерывным и страстным поиском героями своего «я», способа своих взаимоотношений с людьми. Взаимоотношения эти противоречивы, неоднозначны, как неоднозначна поэтика самой комедии, охотно использующая элементы мелодрамы и драмы. Образная структура фильма динамична, ее не уподобишь шахматным ходам, за которыми закреплен жестко фиксированный маневр. Напротив, авторы то и дело нарушают зрительские ожидания, создавая многоцветную картину бытия характера. В этих несовпадениях отражается, на мой взгляд, одна из художественных особенностей драматургии В. Мережко, без учета которой режиссурой фильм огрубляется и вместо многопластовой системы образов возникает плоская схема. Особенность эта лежит в основе оригинальной, не сводимой к привычным драматургическим канонам концепции главного героя.

Конечно же, образы, созданные А. Папановым в фильме «Одиножды один», С. Никоненко и Н. Бурляевым в картине «Трын-трава», А. Демьяненко в ленте «Журавль в небе», Б. Брондуковым в рецензируемом фильме — не второплановые. Они являются объектом пристального художественного исследования, но закон этого исследования не сразу разгадаешь. Для этого надо найти ту точку отсчета, в которой берет начало художественная система драматургии В. Мережко.

Эта точка отсчета — женские образы его сценариев.

Значительно более сильными, цельными предстают перед нами характеры, воссоздаваемые в названных фильмах Л. Зайцевой, Л. Федосеевой-Шукшиной, Н. Гундаревой. Эти женщины пробуждают в героях стремление изменить себя, сделать свою любовь поступком. И именно в этом нравственный пафос фильма В. Мережко и Л. Марягина. Духовный мир Павла Дежкина поверяется любовью и ею же окончательно формируется. Л. Марягин, на мой взгляд, выявил в сценарии главное: умение Мережко открыть в микромире человеческих отношений макромир человеческих страстей.

Наверное, нельзя не сказать и о том, что фильм, несмотря на условность комедийного жанра, ярко, отчетливо выявляет глубину совсем нешуточных вопросов, встающих за всеми этими, казалось бы, мимоходными репликами,

смешными зарисовками, правдиво воссозданной на экране атмосферой сельской жизни. Конечно, четыре фильма, снятых по сценариям В. Мережко, в общем, рассматривают одну и ту же проблему, поворачивая ее разными гранями, и, очевидно, наступает этап в творчестве драматурга, когда, может быть, пора осваивать новые тематические горизонты.

Современное киноискусство, переболевшее наивной верой в легкость превращения факта жизни в художественный факт, ищет возможность углубить и расширить философскую и социально-нравственную проблематику фильма, не теряя при этом зрелищности. Разные есть подходы, разными путями движутся художники, и это прекрасно. Но не менее важно при этом отметить и общность мировоззренческих позиций, на которых это движение происходит.

Авторы картины чутко уловили и воплотили в форме, не претендующей на значительные обобщения, одну из острых проблем времени. Воспитание культуры чувств, совершенствование человеческих взаимоотношений в современном социалистическом обществе, успешно решившем коренные социально-экономические проблемы, выдвигаются в ряд актуальнейших вопросов. Их острота, злободневность подчеркивается и тем, что, скажем, такие мастера психологического кино, как Е. Габрилович и Ю. Райзман, решают эту проблему в полемической, граничащей с публицистикой, форме.

Счастье человека — в его собственных руках, но от него требуются значительные нравственные усилия для полной реализации как самого себя, так и любимого человека. Пока решение этой темы в кино тяготеет к двум полюсам: к обобщению, недостаточно подкрепленному психологизмом, и к психологизму, которому не всегда хватает социального типизма, материала для обобщающих выводов. Сближение полюсов обещает еще более плодотворный поиск и новые художественные открытия.

...Павел Иванович Дежкин в людской толпе на вокзале с замиранием сердца ожидает своего счастья в образе гражданки Никаноровой. Однако он только в начале того пути, на котором, можно надеяться, и состоится во всей полноте раскрытие его человеческого богатства.

*Л. Гурьян*

# В огне брода нет

**«ЛЮБОВЬ И ЯРОСТЬ»**
Сценарий О. Агишева, Ж. Ристича. Постановка Р. Батырова, Ж. Ристича. Операторы М. Дикосавлевич, Ш. Махмудов. Художники Н. Рахимбаев, В. Бранкович. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Е. Шацкий. Совместное производство киностудий «Узбекфильм» (СССР) и «Сутьеска-фильм» (СФРЮ). 1978.

Сотрудничество советских и югославских кинематографистов имеет давнюю, более чем тридцатилетнюю, традицию: начавшись сразу после войны постановкой памятного и до сего времени фильма «В горах Югославии» (1946), оно продолжилось картиной «Олеко Дундич» (1958), а в последние годы зрители имели возможность познакомиться с такими лентами, как «Единственная дорога» («Шоферы в цепях»), «Горе» («Яд»), появившимися в результате совместных усилий мастеров кино Советского Союза и Югославии. Вместе с кинематографиями других социалистических государств югославская кинематография принимала участие в создании многосерийной эпопеи «Освобождение», а на V Международном кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки с успехом был показан фильм «Любовь и ярость», выпущенный киностудиями «Узбекфильм» и «Сутьеска-фильм», новая советско-югославская постановка. В работе над этой картиной встретились югославский режиссер Жико Ристич и узбекский режиссер Равиль Батыров.

...Туркестан, 20-е годы. Гражданская война в Средней Азии, противоборство нового и старого, обреченного, мира отличалось здесь особой непримиримостью, ожесточенностью. Сложность классовой борьбы была обусловлена здесь не только социальными, но и национально-религиозными факторами, вековыми предрассудками, глубоко укоренившимися в сознании людей, культурной отсталостью колониальных окраин бывшей Российской империи. Трудя-

щиеся Средней Азии защищали Советскую власть, выступая плечом к плечу со своими русскими братьями, — вооруженная борьба с контрреволюцией, с басмачеством была в полном смысле этого понятия интернационалистской. На защиту революции выступило немало представителей и других национальностей — венгров, чехов, словаков, поляков, сербов, хорватов, попавших в Россию в годы первой мировой войны и добровольно примкнувших к большевикам. Югославский интернационалист Александр Драгович (Фарук Беголли), «Красный Искандер», прошедший в рядах Красной Армии по дорогам гражданской войны от Урала до Каракумов, — главный герой фильма «Любовь и ярость».

Само название картины как бы выражает душевное состояние людей, для которых дело революции стало главным делом их жизни: они несли в своих сердцах горячую любовь к свободе и яростную ненависть к ее врагам. Любовь их была выстраданной, ярость — благородной. Участие в революционных битвах требовало от бойцов революции беззаветной преданности, чистоты помыслов, глубокой веры в грядущую победу. Под знаком этой веры жил Александр Драгович.

...Лет десять назад Саша Драгович, совсем еще юноша, ушел вместе со своим братом из далекого хорватского села, участвовал в первой мировой войне, попал в плен к австрийцам, бежал к русским. Здесь, в России, он многое осознал по-новому. Друзья-большевики открыли ему глаза на империалистический характер войны, на враждебность целей, которые преследовали правители воюющих государств, интересам народов. Здесь он постиг главную правду истории — правду революции, победа которой обещает освобождение не только русским, но и его землякам. Вот почему он встал на сторону революции, отдав ей, когда потребовалось, жизнь... Ретроспективными вставками проходит на экране прошлое Драговича — от тех дней, когда он, охваченный предвкушением «романтических» военных приключений, шагает в колонне новобранцев югославской армии, до того времени, к которому относится действие картины. Сегодня «Красный Искандер» — помощник командира отряда особого назначения в Туркестане, большевик, закаленный в огне революционных сражений. Сейчас ему поручено задание исключительной сложности: обезвредить руководство басмаческих банд, которые в этом районе возглавляет неуловимый Исмаил-Бек (Мурат Раджабов).

По своему материалу и теме «Любовь и ярость» — историко-революционный фильм, по жанру — приключенческая лента, сюжет которой развивается динамично, изобилует неожиданностями, острыми коллизиями; здесь действуют мужественные и находчивые люди — наблюдать за ними по-настоящему интересно, и ниже мы еще вернемся к некоторым эпизодам, ярко и изобретательно поставленным в точном «жанровом ключе». А сейчас время представить читателю еще двух персонажей, которые вместе с Искандером будут главными участниками всех происходящих в картине событий, выражая и дополняя, каждый по-своему, общую идею произведения.

Фильм начинается драматической сценой. Муштари (Альмира Исмаилова), единственная наследница знатного и богатого рода Байсары, поджидает на берегу реки красного командира Мирвахидова. Едва увидев приближающегося всадника в форме красногвардейца и убедившись, что он — тот, кто ей нужен, женщина, лица которой не видно под паранджой, скрывается в прибрежных зарослях. Спешившийся Мирвахидов следует за ней, пытается заговорить, узнать — для чего назначено ему это свидание... Муштари молчит, потом, внезапно остановившись, резким движением сбрасывает паранджу и в упор стреляет в Мирвахидова. Некоторое время спустя мы видим, как какой-то старик, дальний родственник Муштари, приносит в ставку Бека голову убитого. Из его слов становится понятным, почему Муштари застрелила Мирвахидова. Она мстила большевикам за отца и брата. В семье не осталось больше мужчин, а законы кровной мести непреложны — и потому она, женщина, решилась обагрить свои руки кровью невинного человека.

Итак, Муштари не смогла преступить законы предков. Однако тяжкое преступление не дает



*«Любовь и ярость».*
*Александр Драгович — Ф. Беголли,*
*Коля — М. Кононов*

ей покоя, она ощущает дикую противоестественность совершенного и интуитивно догадывается, что нарушила какие-то неведомые ей законы, невольно вмешалась в борьбу, смысл которой для нее далек и неведом. Между тем ей предстоит снова быть вовлеченной в непримиримую схватку классовых противников, на этот раз уже на стороне Драговича и его товарищей, и снова — независимо от ее собственной воли и желаний. Образ Муштари важен и для понимания тех специфических обстоятельств, в которых проходила гражданская война на территории Средней Азии, и для уяснения важного идейного мотива ленты: в яростной битве нет места «посередине», между двух противоборствующих сторон; в истории есть моменты, когда каждому необходима решимость сделать свой выбор. Муштари, женщина гордая и сильная, не была к этому готова. Она не могла понять правды Искандера, хотя и поверила ему. И это непонимание стало для нее гибельным.

У Муштари, как у представительницы изжившего себя прошлого, нет будущего. Она должна погибнуть. Старое изживает себя, уступая дорогу новому. Кончилось время уродливых традиций, они обречены, и создатели фильма «Любовь и ярость», предельно обнажающие явления и рассматривающие самую их сердцевину, в данном случае снова оказались верны себе. Они ставят точки над «и», «дожимая» и ситуацию и характеры до кризисного предела,

когда героям предоставляется «последнее слово». В чем бы это слово ни выражалось — в смерти ли, в поступке ли, но никаких разночтений, так же как и никаких недоговоренностей, здесь нет и быть не может...

А тем временем Искандер приступает к выполнению рискованной операции. Ему необходим помощник. В сутолоке хивинского базара он встречает давнишнего знакомого Колю (Михаил Кононов), «идейного анархиста», который сейчас «не у дел» и промышляет продажей «контрабандного» белья, грубой подделки под европейские «предметы роскоши».

Драгович немало удивлен: «С каких это пор идейные анархисты стали спекулянтами?» «Терплю зигзаги судьбы, — лукаво, но с грустью отвечает Коля. — Я теперь вроде как сосланный». Теперь. Но ведь еще не так давно он вместе с Искандером «в трех городах революцию поднимал». Драгович решает, что Коля не безнадежен. К анархистам он прибился, как можно догадываться, случайно, а сейчас, когда «идеология» анархии потерпела окончательный крах, просто не знает, куда ему деться. И Коля пойдет за Драговичем, сперва — просто как за старшим товарищем, в дальнейшем — все с большей отчетливостью сознавая правоту большевистского дела и свои прошлые заблуждения.

Коля в исполнении Михаила Кононова — фигура колоритная, живая, наделенная множеством запоминающихся, порою противоречивых, качеств. Поначалу создается впечатление, что этот персонаж понадобился авторам только для того, чтобы как-то разрядить напряженную, насыщенную драматизмом атмосферу жестокой, не на жизнь, а на смерть борьбы, которая плотно окружает героев фильма. Однако чем ближе к финалу, тем больше в характере и поведении Коли-анархиста проступают черты героической личности, человека, постепенно обретающего уверенность в себе, чувство долга, человека, который в конце концов находит верные идейные ориентиры, жизненную цель. Метаморфозы этого характера отвечают общей содержательной характеристике картины: здесь все динамично, подвижно, все меняется вслед за переменами — глубокими и масштабными, которые несет с собой побеждающая революция.

Но побеждает революция нелегко — и фильм, для которого, в соответствии с законами жанра, очень важна событийная сторона сюжета, верно и правдиво отражает и этот важнейший аспект времени. Исмаил-Бек и его окружение — отнюдь не бутафорские злодеи, они — враги убежденные, умные, изворотливые, а самое главное — непримиримые в своей лютой ненависти к новой власти, к трудовому народу. Когда Драгович и Коля, выдав себя за басмачей, которым поручено сопровождать «высокородную Муштари» к Беку, проникнут во вражеский стан, бандиты будут сопротивляться до последнего с жестокой яростью. Покончить с ними одним ударом не удастся. Будет еще один бой, новые жертвы. В этом бою погибнет и Александр Драгович, честно исполнив свой долг революционера-интернационалиста.

А еще раньше уйдет из жизни Муштари. Судьба этой женщины вызывает у Искандера сложные чувства. С одной стороны, Муштари — классовый враг: народная власть лишила ее богатства, влияния, смириться со своим нынешним положением наследница рода Байсары вряд ли сможет. К тому же на ее совести — смерть замечательного человека. Мирвахидов (Ходжадурды Нарлиев) появляется в кадре всего один раз, но о нем то и дело вспоминают товарищи; из их воспоминаний в нашем представлении возникает образ мужественного и справедливого рыцаря революции, личности незаурядной, героической. Но в то же время Драгович понимает и другое: Муштари — не из числа идейных противников, она скорее жертва обстоятельств, нежели враг, способный использовать эти обстоятельства в собственных и враждебных делу революции целях. Муштари и сама постепенно начинает осознавать, что, оказавшись между двух огней, совершила гибельную ошибку, попала в ситуацию, из которой есть только один выход — смерть. И она идет на смерть добровольно, кровью смывая свою трагическую вину.

Выше уже говорилось о том, что «Любовь и ярость», при всей серьезности исторического



*«Любовь и ярость».*
*Александр Драгович — Ф. Беголли*

содержания, строго следует канонам приключенческого жанра. В целом ряде сцен и эпизодов здесь проявились особые исполнительские данные Фарука Беголли, актера, точно выбранного на роль героя, которому необходимы по ходу действия и находчивость, и ловкость, и выносливость. С впечатляющей наглядностью демонстрирует Беголли эти качества Искандера в сцене его бегства из басмаческого плена, в эпизодах последнего боя близ древнего кладбища. Подчеркнем еще раз: «Любовь и ярость» — это не боевик, задрапированный в исторические одежды, а достоверная историческая реальность в условной форме приключенческой киноповести.

...Финал фильма символичен. В последнюю минуту жизни в угасающем сознании Искандера вспыхивает «воспоминание о будущем»: на зеленой лужайке кружится стремительный хоровод. Знакомые и дорогие ему люди — здесь и родной брат Александра, и боевой друг Таракулов, и Коля — танцуют югославский народный танец «Хоро». Каждый из них для Искандера — р о д н о й, каждому он желает сейчас счастья, мирной, спокойной жизни, в которой неразрывным будет кольцо человеческой дружбы, привязанности, любви. И не будет там места злобе и ярости. Ради такого будущего жил и боролся «Красный Искандер».

*Вячеслав Беляков*

# Впередсмотрящие

**«ВПЕРЕДИ КОММУНИСТЫ»**
Сценарий В. Алленидзе, В. Микеладзе, А. Сигуа. Режиссер В. Микеладзе. Операторы Б. Нестерчук, Л. Миханашвили. Композитор Е. Геворгян. Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов, 1978.

Связь поколений — самая прочная связь. Ее несет в себе и кинопублицистика, призванная вглядываться в нашу историю, в деяния прошлых поколений, высвечивать в них земное упорство первых, рожденных в пламени революции, и обнаруживать кровную связь и духовное родство с ними всех, кто по счастливой доле наследует их борьбу и дела, дерзания и подвиги, их заботы и мечты.

Связь поколений крепится и тем, как видит героев прошлого современный художник, как вслушивается он в стук их пламенных сердец, как понимает он, что бросало их на баррикады и смертную схватку с врагом, что наделяло их силой, волей и несгибаемой верой в победу.

Связь поколений. Возвышенная причастность кинопублициста к живой истории нашего социалистического Отечества. Именно об этом думаешь, когда смотришь новую кинопоэму Вахтанга Микеладзе.

«...Советские люди знают: там, где трудности, — там впереди коммунисты. Советские люди знают: что бы ни случилось, коммунисты не подведут. Советские люди знают: там, где партия, — там успех, там победа!»

Впереди коммунисты...

Эти проникновенные слова, произнесенные Генеральным секретарем ЦК нашей партии Л. И. Брежневым с трибуны XXV съезда КПСС, дали емкое, набатной силы название фильму, выстроили его основную мысль и наполнили его идейным и эмоциональным зарядом.

Всякий документалист, замышляя тему такого масштаба, опирается на исторические факты, кинолетопись и жизненный материал наших дней. И я чувствую, как Вахтанг Микеладзе и его товарищи по картине, осмысливая Октябрь 17-го, как бы заново проживают его, накапливают в себе революционные страсти и волнения, чтобы затем выплеснуть их на экран 79-го года, не скрывая своего высокого душевного подъема.

«Впереди коммунисты» — кинопоэма, сотканная из кадров, внутренне патетичных. В них заключена летопись коллективного подвига и доблесть коммунистов: будничная работа больше, чем долг, обычная жизнь больше, чем подвиг.

Такие кадры — как полпреды идеи.

Четыре раза мы видим в фильме — крупно, во весь экран — партийный билет. Вначале тот, под № 00000001, коммуниста В. И. Ленина. Затем — партбилет, прошедший крещение революцией и гражданской войной. Потом залитый кровью партбилет солдата Великой Отечественной, поднявшего в атаку роту. И наконец, символический билет партии, насчитывающей в своих рядах почти семнадцать миллионов коммунистов. Четыре кадра, а в них — история КПСС, биография нашей социалистической страны, фронт партийной работы.

Четыре кадра — четыре вехи, столбящие «траекторию замысла» высокого идейного и духовного наполнения. Так факт — рост и мужание партийных рядов — становится плотью искусства. А партийный билет, по сути, обычный кадр — поэтическим образом, который живет на экране в новом пространстве и времени.

Вахтанг Микеладзе работал с документальным материалом — а это тысячи метров кинолетописи,— к которому не раз обращались многие режиссеры. И тут важно заметить, что он, будучи зрелым мастером, сохранил счастливую открытость и непосредственность в восприятии жизни, в том числе и той, запечатленной на пленке. Мне так и видятся радостные минуты его собственных открытий в процессе работы с архивным материалом. Его новый фильм — зримый след упорной работы, откровений ума и жажды высокого звучания каждого добытого кадра.

Чувствуется, режиссер тяготеет к весомым элементам образной ткани: борьба, труд, хлеб,

братство, победа, мир... Кадров такого содержания в нашей кинопамяти достаточно. Но он отбирает среди них лишь те, которые оставила камера страстная, рвавшаяся туда, где трудно, где бой, где по сути и вершится история, а значит, именно туда, где борются, где доказывают свою правоту, где отдают свои жизни за правое дело коммунисты.

Вот почему мы сразу оказываемся в живом водопаде кадров и режиссерских эмоций, который порождает и в нас встречный поток ассоциаций и возвышенных чувств.

●

Наблюдая за тем, что делает в нашем кино Вахтанг Микеладзе, я давно убедился, что он все чаще и чаще нацеливается на темы большой социальной значимости, на темы, трудные для творческого воплощения. Принимает участие в создании большого кинополотна «Грузия. Легенды и быль», «Кузнецы», «Хлебороб», «БАМ». И вот — «Впереди коммунисты». Микеладзе продолжает традиции политического документального фильма. Значит, мужает его талант.

Материал, который вбирает в себя кинопоэма, по сути охватывает все основные этапы жизни нашей страны: это становление Советской власти, коллективизация, первые пятилетки, Великая Отечественная война, трудовые свершения народа в годы мирного строительства. Но знакомые события и факты увидены как бы новым историческим зрением. Связь поколений рассматривается здесь не как хроникально происходящая, а как исторически свершающаяся. Фильм возвеличивает и страстно отстаивает дух нового социального бытия, дух коммунистической цивилизации, начало которой положено в нашей стране.

Документалисты видят по-разному. Одни лучше видят сиюминутное, то, что вершится в будничной повседневности. Другие умеют пристально вглядываться в прошлое, по-своему осмысляя накопленный киноматериал. В этой ленте, на мой взгляд, есть некое совмещение точек зрения на тему. Поясню примером из живописи. Помните «Купание красного коня» Петрова-Водкина? Художник видит коня и мальчишку на нем одновременно из поднебесья и с земли и тем самым добивается необычайного художественного эффекта.

И здесь, в фильме, тема звучит одновременно и высоко, патетично, пафосно — особенно в метафоричном прологе. И сугубо интимно, земно, даже несколько бытово — в эпизоде партийных собраний на заводе и в институте.

Вот ряд кадров пролога, иллюстрирующего строку из «Манифеста Коммунистической партии»: «История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы классов» — бой спартанцев с римлянами, надгробная плита французским коммунарам, фотография В. И. Ленина, газета «Искра», залп «Авроры». И сразу после этих исполненных патетики кадров — задушевные слова, произносимые молодой девушкой: «...Я счастлива, что вступаю в ряды ленинской партии... Обещаю: всегда и везде быть там, где родине трудно...» Или еще зарисовка — «Саша! Мы тебя поздравляем. Несмотря на все волнения, все-таки они сейчас закончились. Желаем тебе правильно использовать кандидатский стаж...»

Экранные, обобщенные символы классовой борьбы и обычный репортаж с места события, передающий теплую, товарищескую обстановку собрания и позволяющий нам разглядеть реальных людей наших дней. Так намечается связь поколений. Так предстает живая история партии.

●

Коммунисты и созидание. В цепи летописных кинокадров экран напоминает нам о «связи времен», делающей далекое близким. Тема труда вступает сразу после траурных минут прощания с Лениным, словно высекается мысль: «Ленин с нами», «Ленин и сейчас живее всех живых...» В кадре: Ленин здоровается с рабочими. И сразу — стройка, колосится нива, идет по реке судно...

За кадром голос Ленина: «...Война империалистическая, затем война против контрреволюции страшно разорили и обессилили всю страну...» В кадре: перевернутый паровоз, трофейный танк, запряженный в плуг.

И вот уже старый крестьянский вожак (еще

одна человеческая краска) вслух мечтает: «...Все есть у нас в колхозе — и лошади и скот есть. Машины — трактора нет. Надеемся, в будущем году получить трактор...» Как важно было им, первым коммунистам на русской земле, чтобы и хлеба — святыни крестьянской — было вдоволь и чтобы средний крестьянин сказал искренне: «Я — за коммунию...»

Вахтанг Микеладзе ищет пластический образ, ищет выразительное столкновение кадров. И находит. Первый трактор на колхозном поле, первая борозда... И резко, встык — золотая гора пшеницы — богатый урожай прошлого года. Празднично высветленные планы стыкуются с хрестоматийными кадрами нашей истории, где мы видим исхудалых детишек далеких — теперь уже кажущихся невероятными.— голодных двадцатых годов. Голод и благополучие. Пронзительна наша память. И здесь — связь времен, связь поколений, фронт партийной работы.

Мысль эта находит продолжение, и мы уже видим лавину тракторов, комбайнов, бесконечный поток зерна. Доминанта эпизода — картинка — полновесный колос и солнце. В одном кадре — хлеб и жизнь. Потом согласно хронологии тема борьбы за хлеб получит развитие в эпизоде, посвященном покорению целины. И тогда крестьяне — великие труженики, совесть наша народная — предстанут на экране в облике добровольцев-первоцелинников. И снова мы подумаем о партии, стоящей за коллективным подвигом на земле.

Обращаясь к теме социалистического строительства, фильм еще и еще раз указывает нам тех, на чьих плечах лежала эпоха первых пятилеток. И здесь мне хотелось бы сказать следующее: если жизнь страны множится людской памятью, то фильм о ней движется историей человеческих множеств. Живые люди, живые дела, живые биографии составляют репортажи и хроники, киноповести и кинопоэмы. Отодвигаясь от нас во времени, они становятся достоянием киноархива, но лучшие из них навсегда сохраняют силу притяжения к себе своей правдой.

Мы много раз видели в документальных лентах прославленных героев первых пятилеток. И в этом фильме мы узнаем Пашу Ангелину, Петра Кривоноса, Дусю и Марию Виноградовых. И здесь речь идет о трудовых починах, движениях. Но Микеладзе не просто повторяет общеизвестное, он высветляет прежде всего мысль о том, что за всеми патриотическими начинаниями всегда стояла партия, решительно и смело действовали на своих постах партийные организаторы. И не случайно он дает слово в фильме парторгу шахты «Центральное Ирмино» Петрову, который непосредственно готовил первый рекорд Стаханова.

Рекорд и замысел рекорда. Знакомые кадры получают иную окраску. Завязывается диалог: Стаханов и Петров. А ведь в фильмах мы чаще всего не слышим имен партийных организаторов, хотя знаем, что за каждым трудовым почином стоят конкретные коммунисты. Всегда находятся люди, которые умеют сделать самый первый, самый трудный шаг вперед. Стройки на Урале и в Сибири, штурм неба Чкаловым, штурм Северного полюса папанинцами — так складывается поэтический образ первых пятилеток.

●

Потом будут трогательные встречи ветеранов, невольные слезы на мужественных лицах, крепкие рукопожатия. Тридцать лет со дня Победы. Тридцать лет мира. Потом возникнут пронзительные в своей жестокой правде кадры военной кинохроники. Память о войне — тяжелая ноша, слишком глубока рана на теле страны.

К памяти о войне — и здесь надо отметить след поиска — Вахтанг Микеладзе обращается издалека. Еще кадр наполнен пафосом труда, еще на экране улыбка Стаханова, сияют цветы в потемневших от угольной пыли руках, продолжается счастливая минута всеобщей радости, а где-то в глубине эпизода уже вызревает тревожная нота. За кадром говорит старый шахтер: «...Мы торопились, понимая, что очень, очень мало отпущено историей времени для того, чтобы успеть наверстать упущенное, чтобы быть готовым к обороне...» И нам понятна эта тревога. Потому что коммунист не мог не знать, не имел права

*«Впереди коммунисты»*



незнать, что там, на Западе, уже зарождалась эпидемия фашизма.

На экране — пламя. Оно извивается свастикой. И карта Германии заливается коричневой краской. Сжатый до хруста кулак — символ антифашистского движения. Хроника тех лет: идут колонны демонстрантов с лозунгами. Среди них — Тельман. Мужественный коммунист выступает на митинге. Режиссер доснимает еще один кадр — замóк одиночной камеры — и ставит рядом. Гулко, со зловещим скрежетом запирается железная дверь за Тельманом. Такое «вкрапление» заново снятой детали не разрушает правды документа, но зато делает мысль выразительнее, я бы сказал, чувствительнее для зрителя. Таких примеров много.

Бомбы... Рубцы на земле. Сколько раз мы видели на экране этот трагический след войны. В фильме режиссер использует кинохронику, и мы видим, как бомбы падают на головы испанских детей. Так кадр берет на себя тяжелую ношу обвинения. Фашизм преступно посягает не только на революцию, но на саму жизнь, на будущее человечества.

Первый удар фашизма пришелся на республиканскую Испанию, и память честных людей земли — а кадры той поры, которые использованы в фильме, красноречивы — с той минуты связана с благородными и дружескими чувствами советского народа, который первым протянул руку помощи испанцам. Неразрывны понятия: коммунисты и интернациональный долг. Об этом в фильме взволнованно говорит Долорес Ибаррури: «...Мы, испанские коммунисты, прошедшие ленинскую школу борьбы, понесшие большие потери, ничего не забыли. Мы любим Советский Союз, как любят мать, как любят Родину...» Трогательны кадры кинохроники и живой голос испанца, который в наши дни узнал себя в давнем кинорепортаже среди детей, обретших вторую родину на Советской земле.

Еще один яркий, пластический образ. Взрыв... Осколком ранило березу. И белая красавица, символ России,— кровоточит... Так пришел 41-й год, круто смешавший все планы нашей мирной жизни и наши судьбы.

Документальных фильмов о Великой Отечественной много. В нашем сознании давно сложился устойчивый образ войны, и, кажется, уже ничего нельзя прибавить к нему такого,

о чем еще никто не говорил с экрана. Но вот Микеладзе пытается объединить в одном эпизоде тревожную ноту с радостной. Пытается увидеть войну одновременно глазами «сорок первого» и «сорок пятого». И увидеть ее сегодня.

Рвутся бомбы, обваливаются стены домов... Это начало войны. Но рядом стоят кадры: стена Памяти на Мамаевом кургане. По традиции встречаются ветераны 9 мая. В одном ряду — кровопролитные бои, танковые атаки, форсирование рек — и символы мужества, застывшие в камне скульптур — Вучетича, Бордзенашвили.

Весь этот эпизод смонтирован на одном дыхании, как песня, написанная к 30-летию нашей Победы: «...Этот день Победы порохом пропах, это праздник с сединою на висках, это радость со слезами на глазах...» Светлая мелодия, высокая простота слов соединились с кадрами военной кинохроники, чтобы еще раз всколыхнуть нашу Память. Я уверен, этот эпизод не оставит никого равнодушным в зале.

Война и коммунисты. «Какие льготы мог получить человек, какие права могла предоставить ему партия накануне смертельной схватки? Только одну привилегию, только одно право, только одну обязанность — первым подняться в атаку, первым рвануться навстречу огню». Это строки из «Малой земли» Л. И. Брежнева. В фильме «Впереди коммунисты» эта мысль о людях, живых и павших и смертью своей доказавших право носить высокое звание коммуниста, выражена зримо и впечатляюще.

Стиль, почерк — плод дарования. Чутье режиссера настраивает мысль на определенную волну, и происходит отбор таких красок, таких звуков и мелодий, которые заставляют «заговорить» пленочный материал. И в этот раз режиссер пошел на эксперимент — в полнометражном фильме на столь ответственную тему нет привычного дикторского комментария, который, как правило, и определяет литературный облик большинства документальных фильмов.

Не только поэты, пожалуй, любой из нас может сказать о пламени, что оно бьется, как человеческое сердце, дрожит и бушует, что оно может быть добрым и ласковым, а может быть испепеляюще жестоким по отношению ко всему живому. Укрощение огня под силу только мужеству. Быть может, потому фильм «Впереди коммунисты» и насыщен алым светом зари, пламенем кумача. Пламенные строки рождают пламенные кадры. Тут цвет — полпред идеи.

Горит алым факелом гвоздика. В начале фильма — как камертон цветового видения. И в конце — символично, как кода в цветовой партитуре и доминанта мысли о жизнестойкости партии коммунистов.

Цветок распускается прямо в кадре — на фоне Кремля с рубиновой звездой. Священный цвет революции — кумач — объединил в картине романтику и будни нашей истории. Знамя Победы, капля крови на березе, расплавленный металл, трепетные складки огня на могиле Неизвестного солдата, красные конники в атаке, ковровая дорожка, по которой шагает первый космонавт Земли, и море кумача, расплескавшееся на Красной площади в день торжества.

И если время можно представить в цветовой гамме, то Вахтанг Микеладзе предпочел бы, видимо, алый цвет социалистической революции, алый цвет победы.

●

Еще одно художественное средство, которым порой очень виртуозно владеет Вахтанг Микеладзе,— звук. Этому режиссеру свойственна жажда высокой ноты, тяготение к энергичному, имеющему свою «мускулатуру» звуку.

Первый аккорд Октября — залп «Авроры», стегающие по слуху пулеметные ливни на полях сражений гражданской войны, четкая поступь трудовых пятилеток, тяжелые орудийные раскаты Великой Отечественной, наконец, мажорные созвучия наших звездных часов — все звуковые характеристики устремлены в картине на создание эмоциональных образов, способных взволновать нас.

Всякий из нас найдет в фильме близкую тему, мелодию. Меня поразила высокой чисто-

ты нота реквиема — так, с утратой вождя ворвалась на экран народная скорбь. Речитативом произносит хор одно слово — «Ленин», а в нем огромной, пронзительной силы драматургия, послужившая композитору Е. Геворгяну основой для творческого порыва.

Органично вплелись в музыкальную плоть фильма песни революции, могучая музыка стройки — индустриальные марши, страшные звуки войны и счастливая мелодия Победы.

Звук в фильме — как гул времени. Гул эпохи. Удар молота, шум людского потока, стон оборвавшейся струны на гитаре Виктора Хары и радостная атмосфера Кремлевского Дворца съездов... Гул эпохи и стук обыкновенного человеческого сердца коммуниста. И здесь режиссер отыскивает нити, которые помогают нам ощутить связь времен, связь поколений, новь сегодняшнего дня, предначертанную XXV съездом КПСС.

●

Смотришь этот фильм и наполняешься гордостью за все то, что успел сделать наш народ за считанные десятилетия. От фильма веет оптимизмом. От кадра к кадру, от эпизода к эпизоду накапливается это ощущение.

Тема Победы. Она озаряет внутренним светом каждый план. Победа Октября. Победа советского народа над фашизмом. Трудовые свершения мирных десятилетий... Перебирая в памяти кадры фильма, мы вновь и вновь думаем о том, какой нелегкий и славный путь прошла наша страна, мы думаем о великой связи партии с народом, об исключительном трудолюбии, мужестве, выносливости, душевной щедрости, одаренности и уме нашего советского человека.

Кинопоэма «Впереди коммунисты» развернула на экране нашу дорогу — дорогу правды, свободы, дорогу народного счастья. И также закономерно и широко вошла в нее тема пролетарского интернационализма в наглядных примерах коммунистической солидарности.

...Торжественная минута в Кремлевском Дворце съездов. Весь зал поет партийный гимн — коммунистический «Интернационал». Камера перебрасывает нас от одной группы делегатов к другой... «Интернационал» звучит на русском, английском, испанском...

Это позволяет режиссеру раздвинуть стены дворца и оказаться на острове Свободы. Как актуально прозвучат сегодня слова Фиделя Кастро: «...Завоевания революции защищает не каста военщины, а руки простых рабочих и крестьян... Пусть знают все, кто хочет поднять позорное знамя измены Родине, что встретят их не маменькины сынки, а настоящие мужчины...» Слова эти обращены к идейным врагам Кубы и одновременно ко всем врагам революции. И мы, став свидетелями вероломной пекинской агрессии на социалистический Вьетнам, еще более пристально всматриваемся в кадры фильма, запечатлевшие мужественную борьбу вьетнамских патриотов против насилий американских наемников.

Память поколений бдительна. Меняются маски агрессоров — остается неизменной их суть. Остается неизменной и вера свободолюбивых народов в свою победу. Даже говоря о зверствах чилийской хунты, фильм всем своим настроем подводит нас к убеждению в торжестве победы чилийского народа. И не случайно волнующе светлым появляется на экране фотоснимок, на котором запечатлены дружеские объятия коммунистов Леонида Ильича Брежнева и Луиса Корвалана: солидарность борцов, единомышленников — залог победы.

Фильм в лаконичных броских кадрах (разгон демонстрации, расправа над мирным населением в Африке, руки восставших, озверелые лица солдат, слезы детей и женщин) рисует наш беспокойный день и одновременно показывает усилия коммунистов (встреча руководителей коммунистических партий, подписание документов мирного сотрудничества) в предотвращении новой войны.

Фильм верит в разум человека, в то, что восторжествует программа мира, настойчиво выдвигаемая и проводимая в жизнь Коммунистической партией Советского Союза, Генеральным секретарем ее ЦК Л. И. Брежневым.

Фильм «Впереди коммунисты» молод по духу, по темпераменту. Экранные образы обладают четким социальным рисунком, наступательным революционным духом.

Правда, где-то во второй части ленты появляется эмоциональный спад, верно и то, что эпизоды в картине решены схематично. Просочились в фильм и «кадры-прочерки» и легковесные стыки, которые, как правило, мстят за себя немотой рядом стоящих кадров, — все это говорит о том, что фильм дает основания для критики.

Недостатки в ленте, конечно, есть, но общее впечатление от поистине творческой работы документалистов, вдохновленных большой темой, мажорно.

Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев торжественно произнес на XXV съезде партии: «Народ доверяет партии. Он всецело поддерживает ее внутреннюю и внешнюю политику. И это удесятеряет силы партии, является для нее источником неисчерпаемой энергии».

Слова эти и помогли документалисту Вахтангу Микеладзе прийти в финальном эпизоде к яркому образу, символизирующему нерушимую сплоченность рядов многомиллионного отряда коммунистов.

*Ф. Сейфуль-Мулюков*

# «Запиши мое имя, история...»

**«ПАЛЕСТИНЦЫ: ПРАВО НА ЖИЗНЬ»**
Сценарий О. Арцеулова, В. Копалина, Е. Евсеева, Режиссер-оператор В. Копалин. Оператор О. Арцеулов. Композитор А. Султанова. ЦСДФ, 1978.

Многие герои этой документальной киноленты никогда не видели земли, которая зовется «Филастын», Палестина. Но спросите у этих женщин, которые смотрят на вас печально с экрана, у этих подростков, сжимающих автоматы: кто они? Ответ будет один: мы — палестинцы.

Документальный фильм «Палестинцы: право на жизнь» снимался у порога оккупированной, поруганной чужеземными солдатами арабской Палестины — в лагерях беженцев на юге Ливана, на восточном берегу библейской реки Иордан. Родина арабов-палестинцев совсем рядом, всего в нескольких километрах от этих лагерей. Но какие долгие и трудные эти километры — четыре войны и тридцать лет изгнания.

Никогда не забуду июньские дни 1967 года. Только что отшумела короткая, но жестокая и тяжелая по своим последствиям шестидневная война, развязанная израильскими агрессорами. Мне довелось видеть, как шли по дорогам Иордании и Сирии тысячи палестинских беженцев. Они уходили из оккупированных израильскими солдатами Наблуса, Иерусалима, Рамаллаха, Газы, других городов и селений. Наспех разбитые палатки. Растоптанное человеческое достоинство. Голод и нищета. Трагедия арабского народа Палестины, которого сионисты лишили родины, лишили права на жизнь, стала неутихающей болью, незаживающей раной всего арабского мира.

В те далекие дни в оливковой роще недалеко от восточного берега реки Иордан, на военной базе палестинских партизан, я встретился с Ясиром Арафатом. Он возглавлял самую крупную организацию палестинского движения Сопротивления, только набиравшего силу, ФАТХ, которая сразу же после шестидневной войны начала проводить смелые партизанские операции на оккупированном западном берегу Иордана. Ясир Арафат еще не был известен широкой публике в арабском мире и за его пределами как признанный ныне руководитель Организации освобождения Палестины, единственный законный представитель борющегося палестинского народа.

Размышляя о тяжелой судьбе трех миллионов арабов-палестинцев, Арафат рассказал мне об истории захвата Палестины сионистами, о том, как начиналось национально-освободительное движение арабского палестинского народа.

*«Палестинцы: право на жизнь»*



— Мы ведем борьбу не против евреев, с которыми мы веками жили мирно как добрые соседи в одних и тех же палестинских городах и селениях, — говорил Арафат. — Мы ведем борьбу против агрессивной политики израильского государства, за право арабского народа Палестины на жизнь, свой национальный очаг.

И вот на экране я как бы заново увидел воссозданную кинохроникой историю захвата арабских земель в Палестине чужеземными оккупантами. Фильм переносит нас в начало века, когда сионисты объявили Палестину «обетованной землей Израиля». На деньги банкира Ротшильда и с благословения колониальных держав началось «освоение» Палестины. На «обетованную землю» стали прибывать первые эмигранты. «Народу без земли — землю без народа», — говорили сионисты, будто и не было здесь полутора миллионов арабов. И на гостеприимство арабов они отвечали захватом земель, которые охраняли колючей проволокой и пулеметами на вышках.

Уже потом, после второй мировой войны, среди переселенцев возникли штурмовые отряды «Иргун» и «Штерн», которые развязали кровавый террор против арабского населения.

Фильм возвращает нас к этим страшным дням сионистского террора в Палестине. Резать! Убивать! Жечь! Хладнокровно, безжалостно. Кадры, показывающие этот разбой, сами по себе являются обвинительным документом против сионизма.

В ночь на 10 апреля 1947 года, всего через полгода после Нюрнбергского суда над фашистами, нынешний лидер Израиля Менахем Бегин вместе со своими единомышленниками вырезал целое селение арабов Дейр-Ясин. «Без победы в Дейр-Ясине не было бы государства Израиль», — говорили те, кто устроил это побоище.

Спасаясь от гибели, 250 тысяч палестинских арабов бежали от своих родных очагов. Бежали в соседнюю Иорданию, Сирию, Ливан, в другие арабские страны. Там появились первые лагеря палестинских изгнанников. Сионисты игнорировали решение ООН от 29 ноября 1947 года о границах и правах арабского государства в Палестине.

14 мая 1948 года с флагштока штаб-квартиры английских войск в Иерусалиме был спущен «Юнион Джек». Британские войска

после тридцатилетнего господства в Палестине покинули «обетованную землю». В тот же день в городе Тель-Авиве было провозглашено государство Израиль. Вскоре ветераны сионистского движения заняли в нем командные посты.

После серии террористических акций весной 1948 года началась спровоцированная империалистами первая арабо-израильская война. Совет Безопасности направляет в Палестину посредника — президента шведского Красного Креста графа Бернадотта. Он ищет пути, чтобы погасить военный конфликт. «Никакое решение в Палестине не будет справедливым и полным, — говорил Бернадотт, — пока не будет восстановлено право арабских беженцев вернуться в свои родные очаги, откуда они были изгнаны».

Но сионисты против мирного решения, против создания арабского государства в Палестине. Граф Бернадотт был убит, убит террористами из группы «Штерн».

Первая война в Палестине закончилась. Временная линия перемирия разделила Израиль и арабские страны. В ходе войны Израиль расширил свою территорию на одну треть. Он оккупировал половину Иерусалима и многие другие палестинские земли.

Палестина исчезла с географических карт. В Израиле слово «Палестина» было запрещено. На «обетованной земле» возникло гарнизонное государство. Оно быстро превращалось в бастион милитаризма и расизма. США и другие западные державы вооружали Израиль, готовили его к новым походам против арабского национально-освободительного движения.

Выразительными хроникальными кадрами лента восстанавливает на экране картину израильской агрессии против соседних арабских стран. 1956 год — суэцкая война. 1967 год — июньская агрессия. 1973 год — октябрьская война. «Стена огня и плача росла, — рассказывается в фильме, — ...и двигалась. На север. На юг. На восток».

Огнем и мечом Израиль перекроил карту Ближнего Востока. Оккупировал почти 70 тысяч квадратных километров чужих территорий. Породил трагедию арабского народа Палестины. Создал незатухающий очаг напряженности в этом районе.

На экране чередуются кинокадры. Израильские самолеты сбрасывают бомбы. Пожар в разрушенном городе. На мостовой лежат убитые арабские жители. Палестинские беженцы переправляются через разрушенный мост. Эти кинокадры обошли мировой экран. Но их ценность, их воздействие на зрителя не уменьшились. Они напоминают людям о том, какими методами присваивал Израиль арабские земли, как он расправляется с борьбой арабов за свободу и независимость.

В октябрьские дни 1973 года мне довелось вблизи наблюдать действия израильских агрессоров. Дамаск, 9 октября. На Синае и Голанских высотах шли ожесточенные бои. Вместе с кинооператором мы отправились на дамасский телецентр, чтобы проявить снятый накануне в районе Голанских высот документальный репортаж. Неожиданно из-за горы Қасьюн, у подножья которой лежит столица Сирии, вынырнули израильские «фантомы». Все произошло в считанные минуты. На мостовой лежали сирийские дети, расстрелянные из пулеметов. Зияли огромные воронки. Горели автомашины у здания телецентра. Над жилыми кварталами пронесся смерч. В этот день во время израильской бомбардировки Дамаска погибли беззащитные мирные жители.

Все войны на Ближнем Востоке были жестокими и короткими. Но не менее трагична и жизнь сотен тысяч палестинских изгнанников, которых войны и оккупация раскидали по всему арабскому миру: от берегов Атлантики до Персидского залива.

Даллес говорил, что палестинцы исчезнут как народ, растворятся в арабских странах. Это, мол, вопрос времени. Пройдет 5, 10, 20 лет. В Ливане палестинцы станут ливанцами. В Иордании — иорданцами. В Сирии — сирийцами.

Но палестинские арабы не исчезли, не растворились, не забыли свою родину. Образ арабского народа Палестины, его человеческие черты ярко раскрыты авторами докумен-

тального фильма «Палестинцы: право на жизнь» О. Арцеуловым, Е. Евсеевым, В. Копалиным.

Кинолента доносит до зрителя проникновенные слова поэта:

Запиши мое имя, история, в свою книгу...
Засвидетельствуй время и расскажи обо мне...
...И помни мои черты...
Не пиши: «Бежечец, никто...»
Пиши: «Палестинец, араб».
Был у меня дом, пристанище.
Небольшой огород и колодец.
Я построил его собственным трудом.
В поте лица своего жил.
Мне всего хватало.
Помни: имя мое — палестинец.
Не ношу иного я звания.

Лагерь палестинских беженцев живет как одна семья. У многих палестинцев дети и внуки родились в этих лагерях. Но они нашли в себе силы, чтобы выжить, сберечь свою национальную самобытность, традиции своих предков. В палатках и бараках дети беженцев боролись за знания. Сегодня палестинцы — это многие тысячи образованных людей. Это десятки тысяч студентов, которые учатся сегодня в арабских и других странах мира.

Фильм рассказывает о судьбе палестинского художника Ибрагима Ганнама. Мне довелось встречаться с ним. Он родился в арабской деревне Яздишир, недалеко от Хайфы. Тридцать лет назад израильские солдаты изувечили его ноги. Потом паралич, шесть лет в госпитале ЮНЕСКО. Палестинские врачи спасли ему жизнь. И Ганнам по памяти пишет пейзажи родной Палестины, сцены из жизни своего народа, которые благодаря фильму впервые увидел наш зритель.

В лагерях беженцев в арабских странах, на оккупированной Израилем территории родилось палестинское движение Сопротивления. Оно шло трудными, извилистыми путями. Испытывало подъемы, взлеты и спады, заговоры и интриги врагов арабского народа Палестины.

1965 год, январь. Бойцы партизанского отряда «Аль-Асифа» («Буря»), которым руководил Ясир Арафат, провели первую операцию против израильских войск в секторе Газа. Они назвали себя фидаинами, бойцами, которые жертвуют жизнью ради свободы народа. Палестинский народ взялся за оружие. Он понял — только так можно вернуть себе родину. Крупное событие в истории палестинского движения Сопротивления — создание Организации освобождения Палестины. Она объединяет различные отряды этого движения.

Страница за страницей проходит на экране боевая история палестинской национально-освободительной борьбы. Я был очевидцем некоторых из этих событий. Видел, как мужественно сражались фидаины в марте 1968 года с израильскими захватчиками в небольшом иорданском городке Караме. Видел пятнадцати-шестнадцатилетних подростков, защищавших палестинские редуты на юге Ливана, на берегах реки Иордан.

— Палестинцы вынуждают нас вооружаться, — говорили израильские лидеры, расширявшие агрессивные действия против соседних арабских стран.

Фильм показывает, как вооружается Израиль. На военных заводах собирают самолеты, ракеты, танки. В пустыне Негев и на Синае испытываются новые образцы военной техники. Ликудовские ястребы отрабатывают тактические операции.

Вооружение и капиталы шли из Америки. Давний союзник и покровитель сионизма — американский империализм — не скупился на оборудование собственного форпоста на Ближнем Востоке. Президент Картер не раз говорил об «особых» отношениях между Вашингтоном и Тель-Авивом. Основа этого — взаимные интересы. Придя к власти, Бегин заявил: «Американцы помогают нам потому, что Израиль играет важную роль в жизненных интересах США на Ближнем Востоке».

После падения шахского режима в Иране, который наряду с Израилем играл роль американского жандарма в этом регионе, значение израильской военной машины для защиты империалистических интересов США еще больше возросло. Возросла и американская военная помощь Израилю.

...Южный Ливан. Ливанские феллахи и палестинские беженцы живут в одних селениях. Живут одними заботами. «Фантомы»

прилетели из-за горы Хермон. Смерть пришла в южноливанские деревни и лагеря палестинских беженцев. Горе людей. Трагедия изгнанного народа, который хотят подавить. Подавить снарядами, бомбами, кровавыми распрями.

«Так начинался новый виток палестинской драмы, — напоминают авторы фильма. — По классическим схемам колониальной политики империализма. Чем воевать самим — столкнуть, спровоцировать на междоусобную войну другие народы, племена и социальные группы. Пусть разбираются сами — правые, левые, христиане, протестанты, северные, южные. Испытанная, верная политика!»

В те годы, когда мне довелось работать корреспондентом советского телевидения в Ливане, я видел, как осуществлялись эти «классические схемы». Один из красивейших и богатейших городов Ближнего Востока — Бейрут стал ареной кровопролитных событий. Кинокадры фильма показывают результаты нападения израильских диверсантов на бейрутский аэропорт. Они взорвали в декабре 1968 года тридцать гражданских самолетов. Мы приехали в аэропорт Хальде сразу же после операции израильских командос. Взорванные «боинги» и «каравеллы». Жуткая паника среди пассажиров. Провокации следовали одна за другой.

Ночью 13 апреля 1973 года израильские диверсанты предприняли рейд в Бейрут. Как пираты, они ворвались в дома видных деятелей ООП и убили Камаля Насера, Юсефа Нажжара и Камаля Адвана — известных палестинских патриотов. Я хорошо знал этих людей. На другой день после налета весь Бейрут вышел на улицы, гневно протестуя против вероломства израильских пиратов.

Они убили и палестинского писателя Гассана Канафани в тот момент, когда он поворачивал ключ зажигания своего автомобиля. Мы видим в фильме его вдову — датчанку Анну Канафани, которая воспитывает теперь палестинских детей в детском доме имени Канафани.

Генералы «Хаганы» давно мечтали превратить Ливан в поле битвы арабов против арабов, ливанцев против палестинцев. Именно там, в Бейруте, где сосредоточены лагеря беженцев и главные штаб-квартиры палестинских организаций, разгромить движение Сопротивления. Генри Киссинджер говорил лидерам Израиля, чтобы его армия «взяла отпуск на время ливанской войны».

О войне в Ливане написаны книги, сняты документальные киноленты. Но когда видишь Бейрут, потрясенный военным ураганом, и ходишь по этим улицам, особенно остро ощущаешь трагедию страны, трагедию ее народа.

Шли дни и месяцы. Бои охватили весь Ливан. По одну сторону баррикад — отряды палестинского движения Сопротивления и национально-прогрессивных сил Ливана. По другую — штурмовые отряды ливанских банкиров и крупных торговцев. Общий знаменатель — ближневосточный конфликт, породивший военную стихию в Ливане.

18 месяцев длилось это чудовищное кровопролитие. 60 тысяч убитых, 100 тысяч раненых, сотни тысяч беженцев. Глубокий раскол внутри арабского мира. Война не пощадила никого. Ни одну ливанскую национальную общину, ни лагеря палестинских беженцев, ни одну семью.

В фильме показана одна из самых страшных трагедий последних лет. Расстрел Тель-Заатара — лагеря палестинских беженцев. Это был форменный геноцид. 30 тысяч человек оказались в кольце огня. Жертвы этой трагедии рассказывали мне:

«Два месяца нас убивали из танков, пулеметов. Сбрасывали бомбы. Убивали прикладами. Женщины и старики не выдержали — вышли сдаваться. Когда бои в Тель-Заатаре прекратились, многих палестинцев привезли в селение Дамур. Но и там шли жестокие схватки».

Организация освобождения Палестины создала интернат для детей, родители которых погибли в Тель-Заатаре, и назвала его «Приют для тех, кто выстоял». Я видел в этом приюте маленьких палестинцев, вынесших ад братоубийственной войны, рисунки детей Тель-Заатара, которые не забыли, не могли забыть пережитого, рисунки, которые расска-

зывают об их трагедии. Один из этих рисунков — на экране: танк убивает пошедшую за водой мать маленькой девочки.

В Ливане, где Израиль спровоцировал войну между ливанцами и палестинцами, гибли не только солдаты, гибли дети и женщины, гибли люди искусства. Во время этой войны погиб известный палестинский кинооператор Хани Джавхария. Это его камера пробита осколками израильской мины. А его друзья Омар Мухтар и Мутыя Ибрагим были взяты в плен израильскими командос и расстреляны.

Я хорошо знал Хани Джавхария и его друзей, создавших палестинскую киностудию. Они сражались против врагов палестинского народа, но не с винтовками, а с кинокамерами. Ценой собственной жизни они показали, что такое террор, как выглядит геноцид. Хани был влюблен в свою профессию и бесстрашен. Он до конца выполнил свой долг патриота.

Когда закончилась гражданская война в Ливане, резко обострилась обстановка на юге этой страны. Израиль уже давно вынашивал план оккупировать южноливанские районы. Ночью 15 марта 1978 года израильская армия вторглась на территорию Южного Ливана. Она повела широкое наступление на всем протяжении ливано-израильской границы: от мыса Раас-Накура на Средиземном море до деревни Кфар-Шуба на востоке страны. Эта была прямая агрессия против суверенного Ливанского государства, в которой приняли участие 30 тысяч израильских солдат и офицеров.

Но на пути экспансионистов — напоминают авторы фильма — встали отряды палестинского движения Сопротивления. Встали против регулярных израильских войск, превосходящих палестинцев не только числом, но прежде всего вооружением.

Израильский генштаб поставил перед своей армией задачу завершить операцию за сорок восемь часов и выйти к реке Литани.

Это была самая крупная агрессия Израиля после октябрьской войны 1973 года. Военные действия охватили территорию почти в две тысячи квадратных километров. Они затянулись на целую неделю. Около трех тысяч палестинских и ливанских бойцов сдерживали огромную армию захватчиков. Израильское командование вводило в боевые действия свежие силы.

Кассетными бомбами и снарядами изгоняли ливанских крестьян и палестинских беженцев из Южного Ливана. Израильская армия заставила уйти отсюда все гражданское население. Больше двух сот тысяч беженцев. Эти люди пробирались в Бейрут из многих городов и селений на юге Ливана. Но и по дороге их атаковали израильские каратели, убивали женщин и детей.

В Бейруте, Сайде и других населенных пунктах Ливана мы встречали тысячи беженцев. Изможденные, они не знали, куда идти дальше, что делать. Охваченные паникой и отчаянием, они занимали дома, разрушенные еще во время гражданской войны. Вот уже тридцать лет в Ливане живут сотни тысяч палестинских беженцев. Теперь беженцами на своей собственной земле стали и ливанцы.

Ливан по-прежнему остается горячей точкой Ближнего Востока. Хрупок мир в Ливане. Война породила страх и недоверие. Когда едешь из мусульманского района Бейрута в христианский, будто пересекаешь границу другого государства. Ливанская армия распалась. Ее восстановление идет с трудом. Фалангисты и другие правые силы при поддержке Израиля готовят собственную армию.

С экрана на нас смотрят бородатые парни, вооруженные израильскими автоматами. В горячих точках Бейрута и на ключевых магистралях стоят межарабские войска безопасности. Они охраняют правительственные учреждения, патрулируют улицы. Время от времени в Бейруте и других районах страны вспыхивают вооруженные столкновения между фалангистами и межарабскими силами.

На ливанской земле глубокие шрамы войны, ее жертвы — ливанцы и палестинцы, а вдохновители — сионисты и воротилы международного капитала. Неспокойно в стране древнего кедра — на севере и на юге. Трагедия Ливана продолжается.

В фильме убедительно рассказывается о положении на оккупированных Израилем территориях. О том, как захватчики присваивают арабские земли, сносят дома палестинцев, бросают в тюрьмы палестинских патриотов. После прихода к власти Бегин посещает израильское поселение Каддум на оккупированной территории. Там он объявляет: «Мы стоим на земле освобожденного Израиля. Западный берег и Газа — это неотъемлемая часть нашего государства».

Правительство Бегина распространило израильские законы на захваченные земли. В районах, населенных арабами, строят военизированные израильские деревни. За годы оккупации Израиль создал около сотни таких поселений. Новым иммигрантам внушают: «Это ваша обетованная земля. Берите ее, устраивайтесь на ней». И сносятся дома, в которых люди жили всю свою жизнь, разрушаются целые города, населенные арабами. Изгоняются тысячи жителей. Эту политику окрестили «дикой колонизацией».

Взрывается негодованием угнетенный народ. Стычка арабов-палестинцев с израильскими войсками. Солдаты открывают огонь по безоружным людям. Эти сцены, показанные в фильме, можно наблюдать сегодня в Иерусалиме, Наблусе, Газе и других городах. Арабский народ Палестины ведет тяжелую борьбу против захватчиков.

Гневом встретил он паломничество Садата в Иерусалим. Израильские власти провели массовые аресты. Жестоко подавили демонстрацию протеста, которая вспыхнула у мечети Аль-Акса, когда ее посетил египетский правитель. Мэры арабских городов на западном берегу Иордана бойкотировали встречу с Садатом в отеле «Царь Давид» и заявили о своей солидарности с Организацией освобождения Палестины — единственным законным представителем палестинского народа, широко признанным на международной арене.

В дни визита Садата в Иерусалим мне довелось видеть многотысячные демонстрации протеста арабов в Иордании и Сирии, Ливане и Алжире. Народы арабских стран отвергли капитулянтскую сделку, которая была заключена в Кэмп-Дэвиде. Возник национальный фронт стойкости и противодействия израильской агрессии и реакционным капитулянтским планам Каира. Фронт объявил о решительном сопротивлении предательскому курсу Садата.

Ясно и четко изложена в фильме позиция Советского Союза. «В какие бы «рамки», — говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Леонид Ильич Брежнев, — ни облекался сепаратный сговор, который прикрывает капитуляцию одной стороны и закрепляет плоды агрессии другой — агрессии Израиля, он способен лишь сделать обстановку на Ближнем Востоке еще более взрывоопасной».

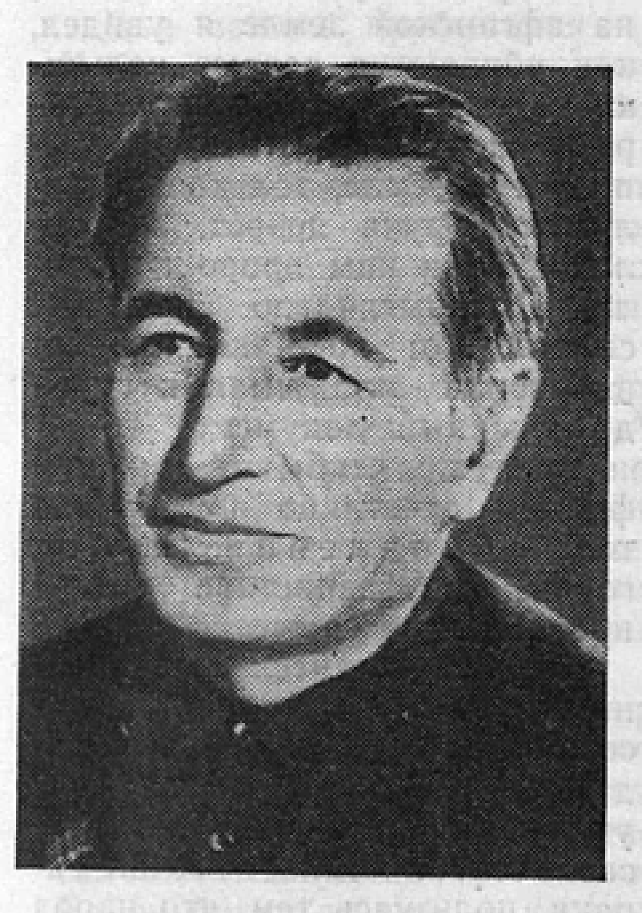
Мы видим на экране встречи советских руководителей с лидерами Организации освобождения Палестины, с другими арабскими делегациями. Позиция Советского Союза хорошо известна. Единственный надежный путь к прочному миру на Ближнем Востоке — это полное освобождение всех оккупированных Израилем в 1967 году арабских земель, осуществление законного права арабского народа Палестины на создание собственного независимого государства, уважение прав всех народов этого района на свободную безопасную и мирную жизнь.

Советские люди рассматривают палестинское движение Сопротивления как один из передовых отрядов общеарабского антиимпериалистического национально-освободительного движения.

Кинокадры о борьбе палестинских патриотов венчают фильм.

Не могу больше терпеть, не могу!
Смерть меня не страшит.
Запиши мое имя, история...
Смерть не страшна за Родину!

Мужественную борьбу за свою свободу, за свой национальный очаг ведет арабский народ Палестины. Этой нелегкой борьбе посвящена яркая кинолента «Палестинцы: право на жизнь».



*Малик Каюмов*

# На экране — новый Афганистан

Мое первое знакомство с Афганистаном состоялось еще в 1935 году, когда снимался фильм «Борьба с саранчой». Мог ли я тогда предположить, что и в дальнейшем моя работа будет связана с этой страной, что тема Афганистана станет мне бесконечно близкой на многие годы: за двадцать лет (1950—1970) мне довелось снять такие картины, как «Дорога через Гиндукуш», «Герат — Кандагар», «Город Герат», «Джелалабадский гидроузел», «Гидростанция «Наглу», «Страна гор и легенд», «Навои в Герате»... А в январе этого года в Кабуле был заключен договор между студией «Афганфильм» и киностудией научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана о совместной постановке картины «Наш сосед — Афганистан».

Чему будет посвящена эта картина? Новому Афганистану, его социальным и экономическим преобразованиям. Никогда я так остро не наблюдал столь наглядные перемены, происходящие в стране за последние годы. Нынешний Афганистан как бы рожден заново...

Время, прошедшее с той поры, когда я последний раз приезжал сюда, вместило множество бурных событий. Хочу напомнить главные из них: шесть лет назад в стране была свергнута монархия и провозглашен республиканский строй. Но надежды на решительные политические и социальные перемены не оправдались. Трудовой народ по-прежнему жил в нищете и бесправии. Правительство Дауда не провело обещанных и давно назревших демократических преобразований, прежде всего — земельной реформы; жизненный уровень населения непрерывно падал. Крестьяне не имели земли, оставаясь в кабале помещиков-заминдаров...

Днем подлинного освобождения для афганского народа стал день 27 апреля 1978 года, когда в стране свершилась демократическая революция.

Собирая материал для будущего фильма, мы просмотрели в Кабуле сотни метров пленки, отснятой афганскими операторами. В те предреволюционные апрельские дни хроника запечатлела стремительное развитие революционных событий.

...17 апреля. В Кабуле злодейски убит прогрессивный деятель Амир Акбар Хайбар. Похороны его вылились в многотысячную демонстрацию протеста...

...25 апреля. Правительством Дауда принято решение об аресте всех руководителей демократического движения, в том числе Генерального секретаря ЦК Народно-демократической партии Афганистана Нур Мухаммеда Тараки. Его арест послужил сигналом к началу революции...

Об апрельских событиях писалось много. Для меня они ассоциируются с боевым танком, который я видел на центральной площади Кабула. Он стоит на гранитном постаменте как памятник героям революции. У подножия — живые цветы.

В результате революционных событий власть перешла в руки трудящихся. Новое правительство Афганистана немедленно приступило к осуществлению широкой программы социально-экономических преобразований.

Сценарий документального фильма, как правило, довольно условен. Каждый новый день может внести свои коррективы в авторский замысел, а значит — в его будущее воплощение. Поэтому главным для нас было не создание «железного» сценария, а стремление четко определить суть авторской позиции, найти уже на этой стадии наиболее оптимальный метод съемок.

В сценарии, написанном мною в соавторстве с собственным корреспондентом «Известий» в Демократической Республике Афганистан К. Рашидовым, очевидцем революционных событий, мы пытались рассказать о стране, коснувшись в равной степени всех аспектов ее жизни — социального, политического, культурного. Но главной темой стала, конечно же, тема Апрельской революции. Только раскрыв

смысл и значение революции, можно воссоздать образ Афганистана с его сегодняшними проблемами, с его устремленностью в будущее.

Реакционная печать капиталистических стран пыталась всячески исказить подлинное положение дел в стране в апреле 1978 года. На Западе свершившуюся революцию приравнивали к обычному перевороту, перечеркивая тем самым роль Народно-демократической партии Афганистана, которая вела работу среди самых широких слоев населения. Но уже первые шаги молодой республики продемонстрировали всю необоснованность и злонамеренную лживость этих выпадов.

Революция — по воле народа и для народа. Как объявил в те дни Революционный совет, главными целями революции являются искоренение гнета прогнившего государственного режима, ликвидация взяточничества, коррупции, улучшение жизни народных масс...

Разнообразный по содержанию материал мы условно распределили по тематическим разделам: хроника революции, отношения между СССР и ДРА, приметы нового времени. Такая композиция, по всей видимости, будет выдержана и в фильме, так как дает возможность охватить максимум изобразительного материала...

Особое впечатление произвели на меня построенные недавно Джелалабадская плотина и гидроэлектростанция «Наглу». В строительстве этих сооружений принимали участие и узбекские ирригаторы. Еще 15 лет назад мне довелось снимать начало гигантского строительства. Тогда здесь была пустыня. Новый ирригационный комплекс позволит оросить десятки тысяч гектаров земли, отныне принадлежащей тем, кто ее обрабатывает.

Правительством предприняты первые шаги по осуществлению земельной реформы. Земельная реформа... Эти слова для афганского народа исполнены глубочайшего смысла.

Трудовой народ Афганистана сбросил с себя бремя несправедливых законов, навязанных эксплуататорскими классами. В стране проведены аграрные преобразования, ликвидировано ростовщичество, отменены долги малоземельных и безземельных крестьян, в результате чего 11 миллионов крестьян освободились от господства угнетателей. Этим был нанесен сокрушительный удар по позициям прежнего режима.

Крестьянские массы поняли, что государство и партия служат их интересам. Государство в соответствии с решением Революционного совета отобрало без компенсации часть помещичьих земель и бесплатно распределяет их среди крестьян.

В одном из своих недавних выступлений Генеральный секретарь ЦК Народно-демократической партии Афганистана, Председатель Революционного совета Демократической Республики Афганистан Нур Мухаммед Тараки отмечал, что распределение земель будет полностью завершено в ближайшие три-четыре месяца, благодаря чему будет окончательно ликвидирован феодальный строй в стране, покончено с многовековой несправедливостью и классовым гнетом в деревне.

Апрельская революция изъяла власть и политическое и экономическое руководство в стране из рук феодалов и их союзников и передала их в руки трудового народа. Все наши усилия, сказал Тараки, сейчас направлены на то, чтобы в стране больше не было эксплуатации человека человеком.

С 1 января 1979 года вступил в силу указ, согласно которому в западных провинциях земля конфискуется государством и передается в бесплатное пользование безземельным батракам. В марте передача земли осуществлена в северных районах — Мазар-Шарифе, Кундузе. Революционное правительство отменило долговые расписки крестьян на огромную сумму — 16 миллиардов афгани.

Мне довелось быть свидетелем того, как в 20—30-е годы передавались земли дехканам у нас в Узбекистане. Многие детали и подробности этого исторического акта удалось запечатлеть в хронике.

Теперь, спустя много лет, на афганской земле я увидел, как вбиваются первые колышки на участке, выделенном старому крестьянину, как он припадает к земле, только что получив в руки декрет, закрепляющий за ним право на землю. Это выглядело поистине символично: крестьянин целовал землю, прижимая к груди драгоценный документ.

Хочется, чтобы в нашем фильме отчетливо прозвучала тема обновления. Ведь сегодня в Афганистане многое происходит впервые.

Впервые вводится преподавание на языках народностей, населяющих страну, впервые издаются для этого специальные учебники. Враги демократического Афганистана, отмечал Тараки, пользуясь тем, что народ в своей массе неграмотен, пытаются воздействовать на наиболее темные, отсталые слои населения. Поэтому, сказал он, партия и народное правительство объявили «священную войну» также и неграмотности как одной из главных опор врага. И в этом достигнуты хорошие результаты: на тысячах курсов сейчас учатся читать и писать сотни тысяч людей.

В числе первых декретов революции — о земле, свободе, издан декрет о браке, запрещающий многоженство, выкуп за невесту. Афганской женщине впервые предоставлено право наравне с мужчинами участвовать в общественной и политической жизни республики...

Мы расскажем в картине о

рабочем классе Афганистана — строителе молодой республики.

Правительством намечены меры по ликвидации безработицы; они предусматриваются пятилетним планом страны, вступившим в силу с нынешнего года. В этой связи Нур Мухаммед Тараки отмечал: «Мы хотим создать столько рабочих мест, чтобы миллионы афганцев, уехавших за границу, в ближайшее время вернулись на родину и могли работать».

Дни нашего пребывания в Қабуле совпали с торжественной передачей домостроительного комбината афганским строителям. Этот дар Советского Союза — свидетельство традиционной дружбы и сотрудничества двух наших стран.

При участии советских архитекторов во главе с И. А. Покровским разработан генеральный план застройки афганской столицы. Через 25 лет Қабул превратится в подлинный центр культуры, промышленности, науки...

Мы будем снимать и в горных районах страны — в Пяндже, Нуристане. Нуристан отличается особым, абсолютно самобытным укладом жизни. Район богат лесами — не случайно нуристанцы издавна славятся своим искусством резьбы по дереву.

Национальное изобразительное искусство Афганистана будет представлено в фильме школой, достигшей расцвета во второй половине XV века в творчестве выдающегося миниатюриста Қамалетдина Бахзаде и его учеников.

На протяжении веков не прерывается в Афганистане традиция кустарных промыслов. Высоко развито декоративно-прикладное искусство: художественная обработка металлов, керамика, ковроткачество.

Большие надежды революционное правительство возлагает на молодое поколение страны. Мы побываем в Қабульской школе изящных искусств, где обучается живописи талантливая молодежь.

В этом году предполагается открыть первое в истории страны высшее учебное заведение культуры и искусства, где нас ждут встречи с крупнейшими музыкантами и исполнителями, художниками и писателями, кинематографистами Афганистана.

...Закончена режиссерская разработка. Уточняются объекты съемок. Разумеется, только непосредственное пребывание в стране, близкое общение с героями фильма окончательно установят, какие факты, события, образы воплотятся на экране. Ведь, как уже было сказано, каждый новый день, сама жизнь вносят свои поправки в авторский замысел, а значит, и в его воплощение.

В титрах фильма мы увидим немало имен афганских кинематографистов. Это режиссеры, мои сопостановщики М. Латифи, А. Алиль, оператор Т. Гешталай. Уверен, мы с ними быстро найдем общий язык, хотя бы уже потому, что все они в разное время учились во ВГИКе. Қонсультантом фильма назначен д-р М. Расули.

Широкая география и обширный событийный ряд картины потребуют немалых трудов и от наших операторов. Для съемок передачи земли крестьянам в ходе земельной реформы в южные провинции Афганистана выехали ведущие узбекские операторы Т. Надыров и Қ. Хасанов. Чуть позже приступит к работе в Нуристане и горном Бадахшане Ш. Махмудов.

Большой объем работы предстоит осуществить опытному звукооператору Д. Ахмедову. В фильме прозвучат синхронно снятые интервью с государственными и общественными деятелями, с гражданами новой республики.

Музыку для фильма пишет молодой композитор, лауреат премии Ленинского комсомола Д. Сайдаминова. Это ее очередная работа в кино, а дебютировала она в нашем полнометражном документальном фильме «Есть на Востоке добрый город».

В составе съемочной группы и известный писатель Хамид Гулям, которого с документальным кинематографом связывают давние творческие контакты; мы рассчитываем, что его опыт, глубокое знание жизни Афганистана окажутся полезными для будущего фильма.

*Ташкент*

*Интервью вел В. Қим*

*Е. Габрилович —*
*А. Миндадзе —*
*Л. Польская*

# Традиции продолжаются сегодня

*Беседа сценаристов Евгения Габриловича и Александра Миндадзе с журналисткой Лидией Польской продолжает в преддверии 60-летия советского кино разговор о значении традиций для современного кино и, в частности, для творчества молодых кинематографистов.*

**Л. Польская.** Как можно предположить, разговор пойдет о традициях и современности в кинодраматургии, то есть о том виде творчества, которое появилось вместе с кинематографом, обусловленное его потребностями. Но хочется отметить и другое: сценарий — в принципе — явление не столь уж обособленное и новое в культуре, во всяком случае, его не стоит связывать только с кинематографом и только с XX веком. Мне кажется, что сегодня, говоря о традициях в кинодраматургии, правомерно обращаться в первую очередь к литературе, хотя весь путь, пройденный сценарием — от набросков на бумажных салфетках и «манжетных» записей, достаточных для режиссеров самого первого поколения,— это дорога «от обратного». Сценарий не произошел от литературы, он начался как «сырье» и подсказка, но всегда тянулся к ней, и, только миновав несколько стадий развития, он приходит к литературным традициям. Возможно, что дистанция между ними будет сокращаться и впредь, тенденция эта очевидна у современных молодых драматургов, и, как мне кажется, в этом отражается естественный ход одной из самых важных, может быть, основных традиций советской кинодраматургии — утверждение подлинного авторства драматурга. Последовательное сближение сценария с литературой означало прежде всего сближение с неповторимостью человеческого характера.

**Е. Габрилович.** Разговор о подлинном авторстве кинодраматурга действительно важнейший, ибо это разговор об идейной значимости произведения.

Я начинал как сценарист в 30-е годы, когда кинематограф становился звуковым и звучащее слово было толчком нового этапа кинодраматургии. Герой заговорил, звук дал кинематографу новые возможности, потребовавшие уже писательского мастерства. Внимание кинодраматургов направляется теперь на отдельные судьбы, в которых отражаются типические черты времени, завоевания революции. Появляются герои, которые, не теряя масштабности и социальной значимости, являются нам как характеры необычайно яркие, как характеры сугубо индивидуальные.

«Встречный», «Чапаев», «Человек с ружьем», трилогия о Максиме, «Окраина», «Семеро смелых», «Комсомольск», «Депутат Балтики», «Член правительства» — это было уже исследование характеров в бытовых и психологических подробностях, здесь были и представители своего класса и личности, мыслящие самостоятельно и, что главное,— воплощавшие в себе идеи революционного времени, идеи рождающегося социалистического общества.

Точное ощущение актуальных проблем, умение из общих жизненных фактов, событий выбрать наиболее типичные, отвечающие на важные общественные вопросы, открытие нового героя, который олицетворял лучшие черты эпо-

хи, стоял в центре событий и влиял на их ход, — вот чем характеризовались тридцатые годы в нашей кинодраматургии.

Моя биография драматурга начиналась в русле этих исканий нового героя. Героем для меня был прежде всего человек со своими личностными особенностями. Если идти от малого к большому — это не лишает фильм революционности. В обществе, строящем социализм, в котором происходит подлинно революционная ломка сознания, каждая, даже самая малая, жизнь со своими невзгодами эти перемены отразит, и не исключено, что рядовая жизнь может отразить степень проникновения нового в сознание человека с наибольшей глубиной.

Наш с Райзманом фильм «Последняя ночь» трактовал революционную тему через частную жизнь двух семей, шел от малого к большому, а не наоборот. Если строится небывалое общество и само время — отражение революции, то и семейные отношения погружены в эту проблематику. Мы старались решать крупные гражданские проблемы, ища человеческие характеры. Все в жизни важно — это был принцип моего поколения кинематографистов.

Мы боролись за то, чтобы сценарий с его интересом к человеку стал близок к литературе, был книгой. Думаю, что именно наше поколение породило такое специфическое отношение к сценарию, признанное впоследствии традицией и прерогативой именно советской школы кинодраматургии.

В связи с этим я хочу уточнить: «литературный сценарий» — явление не такое уж распространенное, как нам иногда кажется, во всяком случае, не всемирное. То, что в соответствии с практикой нашего советского кино представляется нам ушедшим в далекое прошлое, относится к области преданий, в других кинематографиях живет и процветает. На Западе до сих пор сценарий рассматривается чаще всего лишь как подспорье для будущих съемок. Предпочтение отдается «номерному сценарию» — далекому потомку нашего «железного», диспуты вокруг которого отшумели у нас по крайней мере четыре десятка лет назад. Не так давно я был в Лос-Анджелесе по приглашению Гильдии сценаристов Западного побережья и стал свидетелем споров о дальнейших путях развития кинодраматургии. Одни — по привычке и к моему большому удивлению — продолжают отстаивать преимущества «номерного сценария», другие же, вслед за Маршаллом Маклюэном, предрекают конец «гутенберговой галактики» и считают, что литература, предназначенная для средств массовой информации, то есть сценарная литература, явится формой, замещающей книгу для чтения. И, как следствие, они приходят к мысли о том, что сценарий должен приобрести иную структуру, то есть стать писательским сценарием. Я не отношу себя к тем пессимистам, которые скорбят о гибели книги, я попросту в это не верю, но мне приятно было узнать, что в Америке теперь, в 70-е годы, пришли к тому, что мы поняли уже давным-давно. Более того, хочу повторить: «писательский сценарий», о котором шла речь в Лос-Анджелесе, совершенно откровенно признавался приоритетом советской школы кинодраматургии, ее традицией.

Для нас это вопрос давно бесспорный. Уже для того поколения советских кинодраматургов, которое начало работать в начале 60-х годов, дилеммы не было: сценарий — это литературное произведение, а сценарист — это кинематографический писатель, подлинный автор. Розов, Нагибин, Володин, Ежов, Шпаликов, Гребнев, а вслед за ними, чуть позже — Григорьев, Рязанцева — эта «вторая волна» советских сценаристов заявила о себе ярко, индивидуально, заявила именно проникновением в новую проблематику, открытием новых граней человеческих характеров и отношений.

**А. Миндадзе.** Вы назвали годы, которые многое дали кинодраматургии. С кинодраматургией шестидесятых и мы, молодые, чувствуем свою кровную связь. К названным вами драматургам «второй волны» я бы добавил Резо Габриадзе и Одельшу Агишева. И дело не только в том, что все они стали писать по-новому, важно — о чем они заговорили, каких героев привели на экран. Ими были подняты новые пласты действительности, ранее в кино не проявленные. Эти сценаристы писали о том, что знали сами, чему научила их собственная жизнь. Они еще

раз и, может быть, с большей очевидностью сократили дистанцию между жизнью и искусством. На экране появились люди, озадаченные самыми простыми и вместе с тем — весьма сложными проблемами, которые принято называть «обыденными», они заговорили с экрана на языке своего поколения — без высокопарности, раскованно, порой иронично. В сценариях этой плеяды драматургов (разумеется, разных по стилистике, художественной манере) глубоко и подробно рассматривался человек, движения его души, течение его внутренней жизни.

Счастье поколения кинодраматургов, начинавших в 60-х годах, в том, что они сразу сумели найти режиссеров, оценивших и мир, который они описывали, и героев.

**Л. П.** *Можете ли вы сказать, что упомянутые вами драматурги оказали серьезное влияние на вас и ваших сверстников-коллег?*

**А. М.** Несомненно существует самая живая и активная связь. Есть еще одно качество этой кинодраматургии, которое повлияло на кинодраматургию последующих лет. Шпаликов, Григорьев, Рязанцева совершенно различны по своему письму, не похожи друг на друга, и в сценариях — а не только в фильмах — видна разность их вкусов и пристрастий. Но для нас они — прекрасный пример именно общей устремленности в искусстве, общего понимания его задач и в то же время — пример личностного подхода к проблемам сегодняшнего дня. Знать, что хочешь сказать, и иметь с в о й голос — вот что очень трудно, но необходимо, чтобы делать сегодня кино.

**Е. Г.** Меня в том поколении, о котором говорил Миндадзе, поколении 60-х годов, радует и восхищает еще и то, что оно не замыкалось в проблемах сиюминутных, текущих, а пыталось соотнести себя и своих героев с предшественниками, с прошлым. Ежов в «Балладе о солдате» Шпаликов в сценарии «Мне двадцать лет», Рязанцева в «Крыльях» стремились к исследованию военной темы, прямо или косвенно соотнося ее с современностью. Причем если для Ежова его сценарий, написанный вместе с Г. Чухраем, был в известной мере отражением собственного жизненного опыта, то, скажем, сценарий «Крылья», вызвавший в свое время споры, — дебют Рязанцевой — был дебютом, на мой взгляд, поразительным: о героине войны, погруженной в атмосферу обычной послевоенной жизни, написала тогда еще совсем девочка, не имевшая прямого отношения к таким судьбам. Это была острая авторская проницательность, чуткость к новым характерам, к новой проблематике. В работе Рязанцевой проявилось умение построить сюжет в привычной житейской обстановке, без символических знаков, и одновременно — умение показать сложность подобных жизненных обстоятельств, способность достигнуть больших смысловых высот в размышлении о послевоенном поколении.

Талантливые молодые кинодраматурги 60-х годов как бы задали тон, указали ту отметку на шкале достижений кинодраматургии, ниже которой «брать» стыдно, это уже был бы шаг назад, движение вспять...

Сегодняшние молодые — это те, чье творчество обозначило некий новый этап в развитии кинодраматургии в 70-е годы, — Виктор Мережко, Валентин Черных, Александр Миндадзе, Александр Лапшин, Александр Червинский, Александр Александров... Произведения этих драматургов написаны так, что могут продолжать свою жизнь и после выхода фильма — уже как самостоятельные литературные произведения.

**Л. П.** *И все же сценарий как чтение не вошел покуда в наш духовный быт, не утвердился в нем. Предположим, что войдет и утвердится. Но может ли случиться, что литература и сценарий в определенной точке сойдутся и настанет время, когда любой прозаик будет сценаристом и наоборот? Тогда, очевидно, с повестки дня будет снята проблема экранизации, потому что экранизацией, собственно, станет создание любого кинофильма. Уже сейчас в сценарии стирается традиционное значение «ремарки», указаний и т. п., а описание психологического состояния персонажа подчас ничем не отличается от прозаической характеристики героя — именно так пишут практически все молодые сценаристы.*

**Е. Г.** Я думаю, что этого не произойдет, хо-

тя прогнозировать не берусь: искусство в своем движении не раз преподносило сюрпризы человечеству. Разница между структурами литературы и сценария все же останется, потому что само мышление кинодраматурга строится иначе, чем мышление прозаика. Я думаю, «старики» поняли это уже на своем опыте, а молодые так или иначе, может, и споткнувшись несколько раз, придут к тому же. Мне часто приходится читать их сценарии, и я вижу, они понимают, какова дистанция между произведением для кино и беллетристикой «чистой воды». Элемент будущей зрелищности, сценичности должен присутствовать в каждой строке сценария, в описаниях, диалогах, даже авторских отступлениях: сценарное письмо «прозрачно», сквозь него обязательно проступает «картинка». Слово сценария рассчитано прежде всего на произношение, следовательно, и диалог должен строиться по иным принципам. Всем этим может пренебречь прозаик. Для него совершенно необязательно поэпизодное построение, а в сценарном деле это — правило; кинодраматург не просто «создает образ» — он пишет роль, которая должна быть сыграна актером, материализована, ввергнута в реальный мир фильма. А кроме того, пластика, визуальное представление кадра, соотношение человека и вещи — все заранее сбалансировано, продумано. Я перечислил лишь некоторые из той суммы правил игры, от которых сценаристу уйти некуда. И придерживается он их не только в силу традиции, понимаемой как канон. Построение сценария по вольным, несомненно более вольным, законам литературы может иметь грустные последствия: несостоявшийся фильм. Тому немало примеров из практики мирового кино: были попытки убежать от законов сценарного письма в сторону «абсолютной» литературы, были экспериментаторы, чьи опыты не удались, но показали другим «тупиковый» путь. Теперь в кино приходит народ эрудированный. Они знают об этих «накладках» и, надеюсь, уже сделанных ошибок не повторят. Поэтому беру на себя смелость утверждать, что литература и сценарий, как бы он ни был беллетризован, не сумеют взаимно заменить друг друга — различна ткань, из которой они «пошиты». Мы радостно делаем акцент на слове «литературный», но мне хочется сейчас все же перенести его на слово «сценарий».

Эйзенштейн и Ромм в своих теоретических работах преподнесли нам замечательный урок, указав на внутреннюю кинематографичность классиков. И в современной прозе, если проделать такой же анализ, очевидно, можно многое отыскать для кино. Литература — прекрасный урок для нас, киносценаристов, и я все же предпочитаю искать не различия, а точки сходства, которых, действительно, становится все больше и больше. Кинематографическая зрелищность непременно должна быть заложена в сценарном письме. Но все-таки соотношение прозы и сценария кажется мне несколько более сложным. Когда я вижу хороший эпизод в хорошем фильме, у меня иногда появляется желание написать сценарий, исходя из существующего фильма, то есть проделать обратную работу. И если попытаться осуществить подобное намерение, то можно увидеть, что атрибуты сценарного мастерства, которыми мы располагаем сегодня, недостаточны или непригодны вовсе. Нужны именно литературные средства. Дело не в уничтожении ремарок и указаний, они еще не традиция, а самый первый этап развития, и с ними проститься не жаль. Но и теперь в сценарии, якобы близком литературе, трудно рассчитать все досконально. Пишешь целый эпизод с развернутым диалогом, а на экране взгляд героя между двумя малозначимыми фразами сто́ит всего этого эпизода и всех слов. Как такое предугадать? Мне кажется, что подобные «летучие», но весомые в контексте фильма моменты в современном сценарном эквиваленте должны представлять собой куски прозы и режиссер сам должен выбрать способ передать на экране смысл написанного. Порой то, что мы считаем просчетом, ошибкой с точки зрения специфики кинодраматургии, на самом деле является лишь предвзятым отношением к тому, что позволительно в сценарии и что ему не подходит.

Если, к примеру, разобрать сценарий фильма «Баллада о солдате», то увидим, что он написан во многом вопреки преподанным нам за-

конам мастерства. Но в нем настолько сильно проявлено желание и умение кинодраматурга сказать о существенном для себя и для всех, выразить личностно насущные, острогражданственные проблемы, что это заставляет подходить к сценарию с совершенно особыми мерками. «Только я могу это сказать» — вот формула кинодраматурга, какой я себе ее представляю. Высокомерие, которое слышится в этой фразе, на самом деле лишь кажущееся. Это не самонадеянность, а уверенность в себе и в важности того, о чем пишешь. Это особый голос в хоре.

**Л. П.** Который, надо сказать, слышится не повсеместно. Общий уровень молодой кинодраматургии несомненно высок, но рывок вперед все-таки предполагает бóльшую насыщенность мыслью...

**Е. Г.** Глядя с близкого расстояния, всегда что-то упускаешь из вида. Кажется, вокруг тебя мелколесье, но пусть пройдет несколько лет, я уверен, мы сумеем оценить то, что делают тридцатилетние драматурги. У них верные точки отсчета, и не их беда, что кинодраматург взрослеет долго и трудно. Два-три фильма — это только начало, раскачка. Я, например, еще не могу назвать имена тех, кто идет вслед за поколением тридцатилетних. И не потому, что там пустота, — наверняка есть интересные люди! — но они еще не сумели себя проявить. И в литературе, кстати, двадцатилетние крайне редко заявляют о себе во всей полноте, так что это нельзя назвать «бедой» кинематографа.

**А. М.** С одной поправкой: в литературу человек входит с ясным сознанием того, что отныне он — представитель великого искусства. Нам же время от времени напоминают о неполноценности сценария как литературы, о «карликовом» росте жанра. Естественно, это останавливает руку, убивает желание писать сценарии так, как этого хотелось бы. К сожалению, сегодняшняя кинодраматургия, даже та, что формально может быть признана, как мы уже говорили, определенным видом беллетристики с «поправкой» на кино, отстает от литературы в сфере проблематики. Литература наша более мобильна и философична, более социальна, в ней больше открытости и откровенности. Здесь слабое утешение в том, что кинематограф — самостоятельное искусство. Жизнь, во всех ее проявлениях, ставит одни и те же проблемы перед любым искусством.

**Л. П.** Тогда, коль скоро мы снова выходим за пределы кинематографа, посмотрим, что происходит в литературе. Если вспомнить произведения, вызвавшие широкий резонанс лишь за последнее время, то получится довольно солидный список: «Берег» Ю. Бондарева, «Прощание с Матерой» В. Распутина, повести из цикла о Лопатине К. Симонова, «Ранние журавли» Ч. Айтматова, «Клавдия Вилор» Д. Гранина, «Старик» Ю. Трифонова, «Дом» Ф. Абрамова, «Тяжелый песок» Ю. Рыбакова, «Белая ночь» В. Кожевникова, «Дата Туташхиа» Ч. Амирэджиби, «Бессонница» А. Крона, «Двухчасовая прогулка» В. Каверина, «Кафедра» И. Грековой... Литература преподает кинематографу прекрасный урок совмещения глубины социально-психологического анализа с общеинтересной, увлекательной формой.

Обратите внимание и на то, что упомянутые книги написаны в широкой жанровой амплитуде, в каждой из них ярко выражено авторское начало. Разнятся не только проблематика, но и стиль. По одному абзацу можно определить: Трифонов это или Распутин, Абрамов или Залыгин. Авторство же кинокартины часто обозначенс лишь в титрах.

**Е. Г.** Каковы причины нашей тоски о фильмах подобного рода и класса? Одна из них, и на мой взгляд чрезвычайно важная, восходит к самой природе кинопроцесса, а вернее — кинопроизводства. Я имею в виду «многоэтажность» создания киноленты. Бывает, что сценарий, увлекший своих первых читателей остротой, философичностью, открытием новых пластов бытия и сознания, оригинальностью сюжетных ходов, в результате — после обсуждений, поправок, недопонимания режиссера, слабости актерского состава — превращается в затертое, явно вторичное создание.

Надо сказать, что становление кинодраматургии как вида литературы, как ни удивительно, встречает сопротивление части режиссуры. Многие считают, что в сценарии отсебя-

тина» не нужна, все «виньетки», столь милые сердцу сценариста, на самом деле излишество, непригодное в работе над фильмом. Это действительно может отшибить всякую охоту у молодого сценариста «пробиваться в настоящую литературу». Сценарист может реализовать себя в двух случаях: когда его мысль адекватно высказана на экране или же когда сценарий издается в виде книги. Последнее, как справедливо отмечено, пока не играет существенной роли в бытии кинодраматургии. Значит, вся надежда остается на первое — на экран. Да это и естественно. Отсюда наши поиски режиссера, который смог бы найти верный ключ к нашим «арабескам», чтобы фильм не перечеркивал и не искажал сценарий. Уже более десятка лет идут споры об авторском кинематографе, и при этом всегда разумеется кинематограф только режиссерский. Сценарист умирает в режиссере. С определенными поправками на коллективность кинопроцесса фильм трактуется как произведение, принадлежащее лишь режиссеру. Обычно в качестве самых ярких примеров вспоминаются имена Феллини, Годара, Бондарчука, Тарковского. Я думаю, настало время изменить эту точку зрения и сделать кое-какие перестановки на иерархической лестнице. Уже выросло целое поколение кинодраматургов — не только у нас, но и за рубежом,— которые с успехом могут претендовать на роль автора фильма: именно они, сценаристы, в большей степени, чем режиссер, выражают в фильме свое «я».

**Л. П.** Сценарист — автор картины? В этом есть неразрешимая для кинодраматурга сложность. Конечно, сценарист не должен умирать в режиссере, но в принципе сценарий умирает в фильме, готовое экранное произведение его отрицает как один из этапов создания. Кстати, об этом писали и классики кино, Пудовкин, например. В фильме может проявиться концепция кинодраматурга, его интонация, могут быть узнаваемы его тема или сюжетные построения. Конечно же, фильм для сценариста — способ самовыражения, но все же фильм, думаю, действительно прежде всего — высказывание режиссера.

**А. М.** И все же личность автора-сценариста в любом состоявшемся фильме так или иначе проступает. Естественно, я имею в виду тот процент картин, которые могут претендовать на авторство: режиссера или сценариста.

**Е. Г.** Возьмем, к примеру, сценарий Натальи Рязанцевой «Чужие письма». Фильм по этому сценарию поставил режиссер Илья Авербах. Я более чем уверен, что, попади этот сценарий в другие руки, фильм был бы лишь стилистически и качественно иным, но все равно определялся бы сценарием.

**А. М.** Безусловно. Руку Натальи Рязанцевой всегда можно узнать независимо от постановщика. Ее сценарии диктуют — вот это мы и имеем в виду, когда говорим об авторстве сценариста.

**Е. Г.** Да, «Чужие письма» — картина Рязанцевой, равно как и фильм режиссера Ильи Авербаха, — здесь, как и в театральной постановке, личность режиссера не убивает личность драматурга. Более того, чем выше драматург, чем сильнее пьеса, тем больше шансов она оставляет для интерпретации, но во всех вариантах прежде всего — драма, драматург: его письмо, его ви́дение и комплекс проблем, волнующих именно его. Пример наш — не исключение. Многие из картин молодых, скажем, Виктора Мережко, также подтверждают первичность сценария, а не постановки. Его сценарии — по-настоящему своеобразны и неожиданны. Он народен в самом современном смысле слова, без подсюсюкивания и подлаживания под добродетели сельского человека, о котором преимущественно пишет сценарист. И положительные и отрицательные его герои полны остроты, узнаваемы и «по жизни», и как герои Мережко.

**Л. П.** Мне кажется, надо отдать должное литературной одаренности Мережко, колоритности его письма, умению слепить неожиданный характер. Но, к сожалению, не все фильмы, сделанные по сценариям Виктора Мережко, носят печать его личности. Здесь прежде всего — вина режиссеров. И все же истинно новое в подходе к деревенской теме очевиднее всего присутствует в картине «Здравствуй и прощай», последующие работы представляют-

ся мне в какой-то мере вариациями на заявленную уже тему. Впрочем, «тема с вариациями», опасность самоповторов видится и в работах других молодых кинодраматургов.

**Е. Г.** Вы хотите только откровений от искусства, но вряд ли это возможно. Надо уметь оценить не только явное новаторство — в форме или в теме, — но и личностную интонацию, а этого не отнять у Мережко. Быть может, дело действительно в том, что он пока не нашел своего режиссера.

Естественно, я приветствую фильмы, в которых прежде всего вижу руку сценариста, но все же идеалом считаю полную совместимость режиссера и драматурга, фильм, где автором можно считать обоих, где режиссер и сценарист не оттлакивают друг друга локтями, доказывая что-то не друг другу, а вместе — зрителю. Как бы ни изменялись эстетические представления в кинематографе, как бы ни называли мы этапы его развития: монтажным, актерским, поэтическим, всегда лучшие произведения создавались «тандемом».

Эта традиция имеет, наверное, глубокое обоснование, и молодым не стоит ею пренебрегать. Наше кино только бы выиграло от подобных постоянных содружеств. Но, к сожалению, мы можем вспомнить лишь два-три примера: Н. Михалков и А. Адабашьян; А. Александров начинает второй фильм вместе с Шумским. И вот — Миндадзе. Я считаю, что он поступает совершенно правильно, работая вместе с Вадимом Абдрашитовым уже над третьей картиной.

Быть может, это содружество и распадется с годами, но особенно оно важно теперь, в начале пути, когда так необходимы удвоение сил, взаимная поддержка.

**А. М.** Мне и в самом деле повезло. Работать в постоянном союзе с другом-режиссером и интересно и полезно. Полагаю, что эта польза взаимная. Кроме того, есть в этом и какая-то экономия энергии — мы хорошо знаем друг друга, нам легко находить оптимальные решения. Мы с Абдрашитовым в принципе люди совершенно несхожие, разные, но он близок мне по своему режиссерскому стилю. Я не боюсь, работая с одним режиссером, определенных повторений, хождения по кругу — мы оба меняемся, что-то уходит, иным становится взгляд на вещи и — соответственно — изменяется способ, каким мы хотим выразить свои взгляды на экране. Действительно, трудно предугадать, сколько мы проработаем вместе. Я уверен пока в том, что нельзя писать сценарий просто «для кино» и отдавать его на студию, не зная, в чьи руки он попадает,—лишь бы его запустили в производство. Авторское самолюбие сценариста, как мне кажется, должно страдать не от того, что фильм не снят, а от того, что в созданном кое-как фильме уничтожен важный и дорогой тебе смысл, вложенный в работу. Когда пишешь сценарий, вкладываешь в него все, на что способен: и в плане содержания, и в плане формы — и невольно представляешь себе человека, который сумеет воспринять твой нравственный и эмоциональный посыл.

**Е. Г.** Это правило: если не адресуешь сценарий определенному режиссеру, ничего хорошего не получится.

**А. М.** Я имею в виду прежде всего даже не разность эстетического подхода, а нежелание вчитаться в сценарий, предугадать — или предусмотреть — все, что в нем заложено как возможность. К чему все наши поиски киноязыка, если знаешь, что режиссер не станет задумываться над адекватной передачей.

**Л. П.** Взаимоотношения сценариста и режиссера действительно традиционный вопрос... Здесь напрашивается параллель с театральной пьесой, которую каждый постановщик трактует по-своему, не ущемляя при этом самолюбия драматурга. С одной, весьма важной, оговоркой сценарий — произведение для однократного воплощения.

**А. М.** Но в том все и дело! Традиции театра, как бы ни были они привлекательны, в этом плане совершенно для кино непригодны. Дело не во взаимных претензиях, а в доверии постановщика сценарию. Режиссер и сценарист находятся в разном положении по отношению к действительности. Как мне кажется, сценарист по специфике своего творчества «зряч», потому что именно он пополняет свою записную книжку фактами реальности. Я практиче-

ски не знаю ни одного молодого сценариста, который бы занимался «чистым» сочинительством. Режиссерская профессия, если хотите, «консервативнее», связь режиссера с реальностью в кинопроцессе уже опосредована вымыслом-сценарием, он оперирует образами, переведенными в художественную структуру. И поэтому именно наша, сценаристов, обязанность — осмыслить и описать сегодняшний день и питать этим режиссуру.

**Л. П.** Но бывает, что режиссер подает идею, оказываясь впереди сценариста?

**А. М.** Бывает и такое, но я имею в виду сам принцип соотношения: сценарист — реальность и режиссер — реальность. Постановщик не отторжен от жизни, он выбирает, как и драматург, свою линию и тему, но, сделав свой выбор на той или иной проблеме, он — далее — все же подчиняется кинодраматургу. Такова, на мой взгляд, «расстановка сил» в кино, особенно в сегодняшнем кино.

**Е. Г.** Авторский кинематограф именно сценариста — явление новое, сегодняшнее, нужна перестройка сознания — и режиссеров и критиков, которые традиционны в своем подходе к любому фильму, — чтобы понять это. Сценарист для критиков — всегда второй человек. Я прожил долгую жизнь в кинематографе и считаю, что при всех потерях в пути, которых никому не избежать, я пытался делать авторский кинематограф сценариста. Может быть, мне везло потому, что я работал с близкими мне по духу режиссерами. Помню, что первые фильмы с сильной сценарной позицией делать было нелегко. Мы с Юлием Райзманом начали снимать фильмы о человеке, увиденном крупным планом. (Это было наше общее видение.) Взяли одного из массы и рассмотрели, что он собой представляет. И впоследствии за какие бы темы я ни брался, я старался дать героя из повседневной жизни, независимо от крупности, исключительности или обыденности человека. Это относилось и к ленинским картинам: гениальный человек в его буднях — с неповторимостью характера, образа мысли и реальностью подробностей. Я не абсолютизировал свой взгляд, оставляя другим сценаристам возможность иного ракурса. Я вообще отношу себя к сторонникам «множественного» видения, потому что различие в отношении к любому объекту лежит в основе человеческой психики. Нет двух одинаковых людей, и нет двух совершенно схожих взглядов на одного и того же человека. Я продолжаю отстаивать эту линию «субъективного» портрета и до сих пор, но должен сказать, что и упреки не иссякли. Мы и посейчас еще бываем в плену узких, сковывающих представлений о герое в кинематографе. Часто мы видим на экране человека, собранного из определенного количества уже известных, обыгранных черт, и различие упирается лишь в то, что́ из этого рецепта берется как основной компонент и что́ — как дополняющий. Последствия же «конструирования» таковы: с одной стороны, картина влияет на картину и создается целый ряд произведений с однотипным героем; с другой стороны — влияние на зрителей, которые привыкают к героям одного плана, складывают свой стереотип и как только видят нечто выходящее за его пределы, реагируют остро, как сейсмограф: «Разве это герой!» Так теряется способность к пластичному мышлению, к готовности встретить новое, разобраться в нем и — полюбить или оттолкнуть. Отсюда — обратное воздействие зрителя на создателей фильмов. Сценарист страшится будущей неадекватности реакции и, желая застраховать себя от провала и упреков, лепит характер привычный. Все возвращается на круги своя: фильмы влияют на зрителя, зритель определяет, каким быть фильму.

После фильма Ильи Авербаха «Объяснение в любви» многие высказывали сомнение в том, что герои подобного плана имеют право на существование в искусстве. Герой, который бездействует всю свою жизнь, говорили мне,— никому не нужен, мало того — он и неинтересен. Но я смотрю на него, своего героя, другими глазами: он живет тем, что происходит вокруг, он видит свое время и пишет о нем, он любит людей, он любит свою эпоху. Он не созерцает, а осмысливает. Он внутренне не беспристрастен, и то, что его жизнь не заполнена активным действием, потрясающими событиями, вовсе не уменьшает его значимость.

Такой человек — герой, не единственно возможный, но все-таки герой, о котором можно рассказать в искусстве.

Нынешним молодым свойственны поиск и разгадка парадоксов человеческой психологии, ровные, «запрограммированные» характеры их не прельщают. И преподносят они этого героя не в герметически закрытой посуде, а в окружении бурной и неоднозначной реальности. Благодаря молодому поколению сценаристов новый тип героя утверждается, обретает свои права. Исследуя человеческие отношения — такие, как они сложились в наше время,— кинодраматурги нового поколения идут вглубь и переворачивают привычные понятия. Для этого, как известно, нужна не только художническая смелость, но и профессиональное умение.

По себе знаю, как трудно рассказать о простом. Сложно, трудно с ясностью изложить свою позицию в спорном по материалу сюжете. Тем не менее многие молодые драматурги на удивление лихо с этим справляются.

Вот и в сценарии «Слово для защиты» Миндадзе обе героини представляются мне спорными, обе ведут себя вопреки устоявшимся правилам: и подсудимая и адвокат. Что это за сумасшедшая, которая устраивает своему любимому такие «подлости», и что это за юристка, умная, спокойная, которая вдруг ломает свою любовь и вместе с этим — свою жизнь. Но в этих якобы нелогичных ходах и выявляются стержневые элементы фильма, призывающего чувствовать в человеке самые неуловимые движения души, понимать мотивы самых «неразумных» поступков. Благодаря этому в фильме так ясно звучит мотив нашей ответственности, а на первый план выходят размышления о совести — этом довольно редком объекте исследования. Искренность, высота чувства — качества не изжитые, не выброшенные на свалку. Их не надо защищать. Ведь это поразительно, что некоторые четырнадцатилетние подростки, например, посмотрев «Странную женщину», были возмущены самой мыслью о том, что перед женщиной можно встать на колени.

**Л. П.** «Странная женщина» вызвала живую зрительскую реакцию. Я знаю, что вы это предполагали.

**Е. Г.** Но мы не представляли себе, что критические высказывания порой сведутся к упрекам в том, что мы способствуем разрушению семьи как таковой. Многое сделано в этом фильме намеренно заостренно, мы отдавали себе отчет в том, что какие-то нормы семейной морали, ставшие традиционными, мы если не разрушили, то подвергли сомнению. Мы четко знали, какую цель преследуем: встряхнуть обыденное сознание, заставить зрителя посмотреть новыми глазами на свою жизнь и, быть может, попытаться что-то в ней перекроить; восстановить потерянное ощущение незаменимости духовных ценностей. Чтобы направить мысль зрителя по этому руслу, необходимо было пройти по острию. Отсюда: неприятие, споры или — поддержка.

**Л. П.** Фильм, следовательно, в какой-то мере оказался социологическим тестом, на нем проявилась раскладка общественного мнения по определенной проблеме...

**Е. Г.** Реакция зрителей на «Странную женщину» представляется мне очень интересной и в чем-то показательной. Каждый из нас в жизни не раз сталкивается с подобными ситуациями, иногда еще более запутанными и трудно объяснимыми. Пертурбации, которые происходят в вашей или соседской квартире, считаются не только допустимыми, но и естественными, и в обыденном сознании они поддаются тому или иному объяснению: в жизни всякое бывает. Но вот в фильме — в произведении искусства — рассказывается чем-то похожая история, и вдруг по реакции зала, по письмам понимаешь, что между реальностью и экраном вырастает барьер. Мы знаем, зрители часто говорят о том, что тот или иной фильм надуман, фантастичен, фальшив. Перед нами иной, противоположный случай. Зрители согласны: в жизни так бывает, но зачем переносить такое на экран, стоит ли нарушать правила и нарушать каноны. Тем более что фильм однозначного ответа не дает: что делать, чем кончится история Жени Шевелевой? Мы часто говорим о том, что фильм, как и любое произведение искусства, утверждает определенные

истины, выясняет, что правильно и что неверно,— и не замечаем, что тот или иной фильм попросту пытается указать — не разъясняя. Я всегда считал, что плодотворнее те картины, которые ориентированы на домысливание, на дискуссию. Фильм должен стимулировать раздумья, спор, надо подчас кричать и ругаться. А авторам хорошо бы позабыть о том, что фильм делается только с расчетом на будущую похвалу.

**А. М.** Да, это важный принцип нашей драматургии: не всегда нужно — да и не всегда возможно — ставить фильмы, в которых даются рецепты, советы и ответы. Фильм — это постановка вопроса. Когда пишешь о сегодняшнем дне, о его особенностях и сложностях и пытаешься воссоздать характер в русле эстетики реалистического анализа — без гротеска, без сгущения сатирой и так далее, — трудно разделить в персонаже черное и белое. Более того, сам автор порой не рискует оправдать или обвинить своих героев, потому что каждый из них, даже если это, к примеру, полный негодяй, должен быть объяснен. Его поступки чем-то мотивированы и, следовательно, в нем есть своя правда. Важной должна быть не классификация персонажей на положительных и отрицательных, а позиция автора.

**Л. П.** Подчас конфликт между героями фильма есть отражение противоборства идей самого автора. Он персонифицирует свои неоднозначные мысли и сомнения в героях. В этой точке кинематограф смыкается с литературной традицией.

**А. М.** И мы должны ей следовать неуклонно. Тем ответственнее в этом процессе роль сценариста, который приводит в движение весь механизм кинематографа, и тем непростительнее бывает наше топтание на месте.

**Е. Г.** Нужно сказать, что молодыми драматургами в этом смысле сделано немало. Мое поколение все же было в какой-то мере в плену у схем. В сегодняшней драматургии присутствует и наследование традиций, и их ломка — в направлении ко все большему очеловечиванию человека. Иными стали сценарии в образном отношении, в поэтике, происходит все большее углубление психологии героев. Молодые авторы разрывают оболочку сюжета, выходя на важные обобщения.

И все же я не могу не упрекнуть молодых драматургов в отсутствии, за небольшими исключениями, сценариев с крупными гражданскими проблемами, соединенными с интересными характерами. Мы ведь в свое время, стараясь рассказать о личных судьбах, никогда не забывали общественные. Так мы с Райзманом создавали «Коммуниста».

В пока еще небогатом опыте молодых в решении крупных тем через яркие характеры мне хочется выделить чрезвычайно плодотворную работу Валентина Черныха. В его сценариях так называемая «производственная тема» ушла от иллюстративности и приобрела личностный характер. И все же усилия наших сценаристов здесь недостаточны.

Сегодня основная часть молодых драматургов чрезмерно увлекается исследованием проблем сугубо личностных, которые, меняясь, конечно же, требуют внимательного исследования, однако звучат слишком камерно. Исследовать новые, нерассмотренные пласты жизни, объединяя гражданскую тему с пристальным изучением человека, с проникновением в глубины его души — вот задача современной кинодраматургии. Наш сегодняшний кинематограф нуждается прежде всего в инъекции нового материала. Я не нападаю на вечные темы, но их можно и должно строить на современной проблематике, еще вчера нам не известной. Мы можем завидовать, как теперь говорят, «хорошей завистью», молодым кинематографистам. Сколько тем! И как интересны они, как сложны!

В XX веке человек вышел в космос, и, соответственно, изменилось его самосознание, он по-иному чувствует себя на Земле, космическая философия — это не только прогноз и мечта Циолковского, это реальность. Изменилось понятие о времени: время стало насыщеннее и быстротечнее, каждый день вмещает в себя небывалую массу нового. Перелистайте хотя бы телефонный справочник Москвы: одни только названия научно-исследовательских институтов скажут о том, что интересует сегодня науку, как она разбивает наши привычные по-

нятия «физика», «химия», «медицина», как расширяется сфера ее влияния на нашу обыденную жизнь. Нас же как будто заклинило в одном и том же тематическом кольце. Выйти за его пределы, нащупать новое, расширить амплитуду интересов — вот что хотелось бы пожелать молодым кинодраматургам.

**Л. П.** Но с другой стороны, можно всю жизнь писать об одном и том же — главное, правильно выбрать и досконально знать свою тему. Александр Миндадзе, например, до ВГИКа работал в суде, хорошо знаком с материалами «судебных хроник». Наверное, это и есть его жизненный материал.

**Е. Г.** Я вовсе не агитирую за всеядность. Да, Миндадзе открыл очень «соблазнительную» тему, и теперь уже сценарии из судебной практики идут косяком. Но почему-то молодые, начинающие драматурги не видят, что, кроме суда, есть еще уйма малоисследованного материала. Нет у молодых драматургов активного стремления к первооткрывательству в проблематике. О том, что кинематографу все доступно,— говорить любят, а на деле продолжается исследование известного. Может быть, это какая-то болезнь, страх нового?

**А. М.** Можно, конечно, упрекнуть молодых драматургов в замкнутости проблематики. Но здесь, очевидно, надо уточнить понятие. Я понимаю свой материал как ощущение почвы — и в этом согласен с Польской. Пишущий человек, видя изменяющуюся реальность, обязан — как барометр — отражать и фиксировать ее, должен даже уметь предугадать, что будет интересно обществу — зрителю завтра. Но каждому кинодраматургу, мне кажется, нужно иметь свою тему, главную тему, которая так или иначе обнаруживает себя во всем творчестве. Я не против расширения интересов, для меня оно не синоним эклектики, но выход в новую тему оправдается только тогда, когда у сценариста под ногами твердая почва. Пусть это небольшой островок — но свой, обжитой. Часто бывает, что первый шаг автобиографичен. Это естественно — в первые годы живешь только тем, что тебе хорошо известно из собственного опыта. Но затем, непроизвольно, круг интересов расширяется, взгляд становится более общим, но все равно, о чем бы ты ни писал, видно: пережито или придумано, не отходя от письменного стола. Фальшь пробьется сквозь любые хитросплетения сюжета. А хотелось бы, чтобы человек смотрел на экран без доли сомнения, чтобы не думал о том, что экран подтасовывает реальность.

**Е. Г.** Мне кажется, что в наших, надеюсь, в целом верных рассуждениях о близости литературы со сценарием и авторстве кинодраматурга мы все же не учитываем реальной дифференциации кинопроцесса. В одном искусстве всегда сосуществуют личностный пласт и массовый, который часто и не всегда справедливо называют «коммерческим». Правда, еще ни один, самый броский ярлык или крепкий упрек не оказал на него уничтожающего влияния. Это и нереально. Давайте называть такое массовое кино гордо: «кинематографом для всех»; избавимся, наконец, от снисходительного к нему отношения. Обернемся в прошлое: ни одно из искусств не обходилось без произведений среднего уровня, нельзя судить о культуре только по явлениям — вехам. «Средняя литература», как и площадной театр, например, были в числе воспитателей масс, как и шедевры. Различны природа и бытие произведения этапного и — отлетающего вместе с модой, но ткань культуры сплетена из того и другого материала.

**Л. П.** Действительно, «среднее произведение», его механизм, «составляющие» его популярности, роль в культурном процессе является таким же объектом исследования, как, скажем, книги Томаса Манна или знаменитые готические соборы. То и другое — данность культуры, и от этого никуда не уйти. Но не кажется ли странным и закономерным в то же время, что, заговорив о среднем потоке культуры, мы сразу же ушли за примерами в историю искусств, в литературу?

**А. М.** Это оттого, что на свой «средний кинематограф» мы до сих пор не обращаем внимания или слишком снисходительны к нему.

**Л. П.** Да, кинофильм чаще всего анализируется по принципу «плюс» (хорошее кино) или «минус» (то есть плохое).

**Л. П.** Когда мы говорим о мастерстве драматурга в кино, то подразумеваем следующий ряд: мастерство — талант — новация — и так далее. А «ремесло» стало синонимом «подделки», «вторичности». Но ведь для того, чтобы сделать крепкий кассовый фильм, как раз и требуется мастерство и, если хотите, «ремесленный» подход, при котором заранее рассчитаны все точки, влияющие на массовый успех. Я совершенно убеждена в том, что успех вычислить можно и необходимо.

**Е. Г.** Вы правы, но кто из кинематографистов сознается, что приступает к созданию популярного, «кассового» фильма? Каждый думает прежде всего о том, что надо бы сделать что-то уникальное, новаторское, в духе самых последних веяний. Он не хочет отстать от века, а на самом деле — часто повторяет то, что всем давно известно. Наоборот, как правило, новаторское произведение создается, когда художник не задается обязательной целью обогнать всех. Сейчас, например, косяком идут картины, построенные на новациях десятилетней давности. Из них немало сделано руками молодых. Безусловно, делением всех фильмов на «выдающиеся» и «плохие» мы принизили значимость массового кинематографа. Самовыражение — прежде всего, а в результате — пустой зал.

**Л. П.** Именно в этом вопросе, очевидно, первичная роль кинодраматурга.

**Е. Г.** Я ни в коей мере не хочу оправдывать сценаристов, о них ведь мы и говорим. Но все участники кинопроцесса в равной мере должны осознавать и свои цели, и свои планы. Массовый фильм требует высокого профессионализма от сценариста, равно как и постановщика, владения всей суммой средств, приемов — и плюс к этому — знания зрительских предпочтений. Откровенно говоря, сегодня мы, кинодраматурги, разучились делать фильмы, представляющие интерес для любой категории зрителей, то есть фильмы с крепким сюжетом, с общезначимой проблематикой, с хорошими ролями. Отсюда и выходит, что некоторые интересные по идее картины не доходят до аудитории, потому что не обладают качествами, адекватными зрительскому ожиданию.

**Л. П.** А чем вы объясняете все же узость жанрового диапазона в картинах молодых? Предпочитается «психологическая драма», неисчерпаемая в принципе, но она не может компенсировать отсутствие героической эпопеи, эксцентрической комедии, экранного эпоса. Что-то отдано на откуп телевидению, и не всегда правомерно. Или же, быть может, подобное «жанровое короткое замыкание» исходит из традиции, унаследованной у русской прозы XIX века, более всего склонной к глубочайшему психологическому анализу, исследованию духа? Для русской культуры детектив, например, — чужак...

**А. М.** Но был Достоевский, его одного на всю историю культуры достаточно.

**Л. П.** В кино пока своего Достоевского не было. А кроме того, детектив — жанр массовый, Достоевский — исключение, да и не стоит, пожалуй, детективную основу некоторых сюжетов превращать в краеугольный камень его творчества. Обратимся к сегодняшнему дню и кинематографу. И если уж разговор пошел о детективе, то именно его мне не хватало в «Слове для защиты». Я предвижу возражения сценариста: в этом фильме главное — психологические перипетии и столкновения. Но тем не менее: сюжет основан на судебной истории, чего, как мне кажется, нельзя было упускать из вида. Более четкая разработка этой стороны сюжета, игра одновременно на двух мотивах: истории двух женщин и самого хода следствия — где свои тайны, где можно оттянуть момент разгадки, — укрепила бы драматургию картины и при этом, я уверена, не нарушила бы ее баланс, не расшатала авторской позиции — она достаточно крепка. Собственно, мои претензии сводятся к тому, что любой серьезный фильм может быть одновременно и зрелищно-завлекательным. Основательность авторской позиции, новизна проблем просматриваются, выявляются только тогда, когда они находят обеспечение в любом пласте картины. Уже не раз говорилось о том, что каждый зритель снимает в фильме свой «слой». Пусть для одних картина обернется только детективом, но другие увидят сквозь него актуальные проблемы нравственности. Совмещение раз-

личных интересов и ожиданий в одном фильме и предопределит его общий успех.

**Е. Г.** «В «Слове для защиты» я не заметил упомянутого изъяна, но в принципе вы правы: более всего отсутствие профессионализма сказывается в неумении заинтересовать зрителя. «Серьезное» и «скучное» нередко в его устах становятся почти синонимами. Где выход из положения? Легко сказать: надо делать интересные фильмы. Это ясно всем, но что для этого необходимо предпринять? На мой взгляд, массовому кино нужен групповой сценарий, который писался бы несколькими сценаристами с разделением «родов работ» — идея, сюжет, диалоги...

**Л. П.** А как же быть с авторским, литературным, о котором вы говорили? Ведь он отрицает все старые формы кинодраматургии.

**А. М.** Это не совсем так. Они могут спокойно сосуществовать, потому что у них разные задачи, различные сферы влияния. Как ни странно, нужен и такой тип сценария, который написан так четко, что не поддается никакому переосмыслению и предлагает режиссеру единственную дорогу: ставить так, как написано, ибо по-другому просто нельзя. Литературный сценарий — это авангард кинодраматургии, но часто более эффективным оказывается именно сухой, однозначный — этот антипод «беллетристического», пригодного для режиссеров, способных к интерпретации.

**Л. П.** Итак, режиссеры-авторы и режиссеры-интерпретаторы?

**А. М.** Да, именно так. Но существует еще одна группа постановщиков, быть может, они и есть «кинематограф в идеале», когорта творцов, не ожидающих пришельца со стороны, который принес бы им свой мир. Они и сами духовно достаточно богаты и — в лучшем случае — нуждаются в литературной обработке идей и сюжетов, которые в них бродят. Сценарист не нужен Отару Иоселиани и Глебу Панфилову, как не нужен он и Андрею Тарковскому: первые двое одинаково сильны в воплощении своей мысли и в слове, и на экране. Тарковский предпочитает литературу, что также показательно: он считывает с нее столько же, сколько берет в сценарии, для него внутренне визуальна и образно-конкретна любая проза. Я уверен в том, что, попади в руки одного из них литературный сценарий — пусть чрезвычайно интересный, он будет значительно изменен. Другое дело, что жалеть об этом не придется: уйдет что-то твое, и «литературность» исчезнет, но сценарий будет воссоздан по законам высшего духовного родства. С потерями можно примириться. А в остальных случаях кинодраматург нередко расплачивается слишком дорогой ценой...

**Е. Г.** Литературный и — ныне — авторский сценарий, как традиция и школа советского кино, не потеряют своего значения, если наряду с ними появятся такие, в которых один человек придумывает сюжет, другой разрабатывает диалоги и так далее.

Иногда стоит взглянуть назад, в историю, чтобы взять необходимое для сегодняшнего дня. Традиции должны быть гибкими. Необходимо понять, чего нам, современным кинодраматургам, недостает, и сделать прогноз на будущее — вот что обеспечивает движение вперед, закладывает основы новых форм. Мы ведь не только используем традиции, но и сами создаем их.

Но, конечно же, какими бы ни были новые сценарные формы, в какие бы трудные, но многообещающие поиски ни пускался автор, главное для него — думать о том, что составляет первооснову писательского творчества — о сути тех жизненных явлений, тех новых человеческих характеров, которые дали толчок воображению, побудили к художественному анализу. Чем сильны и до сих пор живы классические произведения советской кинодраматургии? Прежде всего реализмом, революционной новизной содержания, первооткрытием темы. И таким ее художественным исследованием, которое помогает увидеть не случайные черты жизни, а ее глубинные закономерности, ее перспективу.

*В. Лаврентьев*

# Технико-пропагандистский фильм: проблема качества

В своих «Тезисах о производственной пропаганде *(Черновой набросок)*» В. И. Ленин писал, что необходимо «более широкое и систематичное использование фильмов для производственной пропаганды»[1].

Предметом нашего рассмотрения является проблема качества особого вида научных фильмов, которые обычно называются технико-пропагандистскими.

### Правила игры

Итак, качество «особого вида научных фильмов». А почему, спрашивается, они — вид «особый»? И почему названы видом научных фильмов, а не научно-популярных? Есть же мнение (в основном в среде творческих киногрупп), что заказные технико-пропагандистские фильмы — это и есть фильмы научно-популярные. И отличие их от общеэкранных только в том, что они заказные.

Теория и развивающаяся на наших глазах практика отвечают на эти вопросы так: заказные технико-пропагандистские кинокартины являются особыми в том смысле, что представляют определенный вид научного кино, тесно связанный с другими его видами.

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 42, стр. 16.

По утвердившейся классификации научное кино развивается в «четырех самостоятельных направлениях (видах): научно-популярное кино, учебное кино, научно-исследовательское кино, научно-производственное кино»[2].

Последнее представляет собой «один из видов научного кино, включающий фильмы прикладного значения, пропагандирующие новую технику и прогрессивные методы труда в народном хозяйстве. Такие фильмы называются также технико-пропагандистскими, хотя они не всегда посвящены техническим проблемам. В отличие от научно-популярного кино научно-производственное (то есть технико-пропагандистское.— *В. Л.*) кино ориентируется на массовую, но специализированную аудиторию — работников отдельных отраслей промышленности, строительства, транспорта, сельского хозяйства»[3].

В этом определении, принадлежащем перу И. А. Василькова, и заключается, на наш взгляд, ключ к рассмотрению проблемы качества технико-пропагандистских фильмов. Будем считать данное определение первым «правилом игры». Чтобы условиться о втором, нам предстоит проанализировать значение категории качества технико-пропагандистских фильмов с учетом их социально-экономической функции.

Нет нужды останавливаться здесь на задачах советской экономики, особенно интенсивно развивающейся на современном этапе. Задачи десятой пятилетки — пятилетки качества и эффективности производства, интенсификации экономической жизни на путях технического прогресса — теперь, в свете решений XXV съезда КПСС, всесторонне ясны. Но именно эти крупномасштабные задачи определяют (и не только во внутригосударственном, а и в международном плане) значение всех видов научно-технической информации, включая и экранные ее формы. Научно-техническая информация, и только она, связывает область исследований и разработок, в которой рождается технический прогресс, с производством — областью, в которой практически реализуются результаты, найденные наукой.

Чем богаче видовой состав научно-технической информации (под видами информации будем понимать информацию печатную, чертежно-графическую, иллюстративную, устную и т. д.), чем лучше оснащены и организованы каналы, по которым такая информация распространяется, или, говоря иными словами, чем выше информационная насыщенность научно-производственной сферы, тем, в принци-

[2] БСЭ, третье изд., т. 17, стр. 338.
[3] Там же, стр. 340.

пе, лучше должен работать механизм научно-технического прогресса. Информация — его ускоритель. В этом значении информационной деятельности для развития экономики нашей страны ее, если хотите, политический вес: ведь ускоренное движение по пути научно-технического прогресса повышает престиж нашей страны в международном плане и в конечном счете работает на пользу сил мира и социализма.

XX век называют веком атома, веком космоса и т. д. Не меньше оснований назвать его веком информации. Мысль о том, что «производство информации»— одно из самых выгодных в современном обществе «производств», как она ни парадоксальна на первый взгляд, глубоко верна. С этой точки зрения и следует, на наш взгляд, рассматривать роль и значение технико-пропагандистских фильмов, их место в структуре информационной деятельности. По своей социально-экономической функции эти фильмы являются ничем иным, как одним из средств в общем потоке информации, которая обслуживает науку и производство. Кино в данном случае выполняет роль связного канала, по которому научно-техническая информация движется из области научных исследований и разработок в область материального производства, где идеи, заложенные в этой информации, воплощаются в жизнь. Таким образом, если оценивать эту группу фильмов по большому счету, технико-пропагандистское кино — один из рычагов технического прогресса, средство, которое государство использует для организации внедрения на производстве результатов научных исследований и конструкторских разработок, для распространения опыта передовиков. В новой Конституции СССР подчеркнута мысль о том, что государство «организует внедрение результатов научных исследований в народное хозяйство и другие сферы жизни» (статья 26). Технико-пропагандистское кино способствует реализации этого конституционного положения. По нему, видимо, и следует равнять второе «правило игры»: при рассмотрении качества каждого конкретного технико-пропагандистского фильма необходимо соотносить это качество с той социально-экономической функцией, которую данный фильм призван осуществлять.

Третье «правило игры» заключается в необходимости придерживаться комплексного подхода к вопросам качества произведений технико-пропагандистского кино.

Опираясь на первые два правила, следует признать, что весьма распространенный (а по сути односторонний) подход к этим вопросам, бытующим в кинематографической среде, когда оценка фильма дается преимущественно с узкокинематографических, общеэстетических позиций, не выдерживает критики. Комплексный подход к оценке качества технико-пропагандистского фильма требует сочетания творческих критериев с критериями полезности, в числе которых ведущими должны являться информационная емкость и пропагандистская направленность.

Комплексный подход предполагает также четкое разграничение компонентов или слагаемых комплексности, таких как качество сценария, режиссуры и т. д.; вместе с тем при комплексном подходе однозначно оценивается и весь комплекс или сумма (что, кстати, и делается, когда фильмам присуждают количественно-цифровые оценки — группы качества).

Комплексный подход означает, наконец, учет фактора времени, в ходе которого происходит моральное старение фильма. Это обстоятельство следует рассматривать так же, как утрату качества.

**Резюме к «правилам игры»**

Принимаем во внимание вышеприведенное определение технико-пропагандистского фильма;

берем в расчет его социально-экономическую функцию — быть средством информации, которое призвано способствовать внедрению производственных новшеств;

рассматриваем качество технико-пропагандистского фильма как комплексную проблему.

**Факты к «правилам игры»**

Создателям технико-пропагандистских фильмов нет необходимости «становиться на пуанты». Данные, характеризующие развитие этого направления в научном кино, приведены в табл. 1.

К активу технико-пропагандистского кинематографа нужно еще приплюсовать так называемую оперативную киноинформацию — одночастевые фильмы, создающиеся десятками ведомственных кинолабораторий. Оперативная киноинформация вызвана к жизни потребностями в кинотехпропаганде: киностудии страны уже в 60-е годы, если не ранее, перестали справляться с возросшим числом тематических заявок министерств и ведомств. Производство оперативной киноинформации осуществляется в целях «своевременного ознакомления научных и инженерных работников с результатами научно-исследовательских работ, новыми конструкторскими и технологическими разработками, аппаратами, машинами и материалами, наиболее совершенными формами и методами организации труда, важнейшими изобретениями и рационализаторскими предложениями в интересах быстрейше-

*Таблица 1*

| № п/п | Вид фильмов | Число названий по годам | | |
|---|---|---|---|---|
| | | 1970 | 1975 | 1978 (план) |
| 1 | Полнометражные научно-популярные | 12 | 11 | 11 |
| 2 | Короткометражные научно-популярные для общего экрана | 147 | 128 | 142 |
| 3 | Заказные научно-популярные | 433 | 706 | — |
| | В том числе заказные технико-пропагандистские* | 317 | 376 | 379 |
| 4 | Учебные | 135 | 166 | 214 |

* Данные этой строки п.3 приведены на основе подсчетов автора по материалам изданий ГОСИНТИ. Остальные данные за 1970 и 1975 гг. взяты из «Сборника экономических показателей по отраслям кинематографии», изд. НИКФИ.

го внедрения в производство[4]. Есть основания считать оперативную киноинформацию (несмотря на все различия между нею и технико-пропагандистским фильмом) одним из направлений в научно-производственном кино. По числу экранизируемых тем оперативная киноинформация значительно превосходит технико-пропагандистские кинофильмы и не слишком уступает им по объему в частях (см. табл. 2).

гонов, рожденного на станции Люблино-Сортировочная, принесло в прошлом году Московской железной дороге свыше полумиллиона рублей экономии, Северо-Кавказской — 250 тысяч. Широко распространяется передовой опыт и на других стальных магистралях. Большую роль в ознакомлении их работников с комплексом технологических и организационных новшеств, предложенных люблинцами, сыграл фильм «Рассказ о рабочей ми-

*Таблица 2*

| № п/п | Вид фильмов | 1975 г. | | 1978 г. | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Число названий | Число частей | Число названий | Число частей |
| 1 | Технико-пропагандистские фильмы | 376 | 634 | 379 | 595 |
| 2 | Оперативная киноинформация | 597 | 470 | 580 | 355 |
| | Итого: | 973 | 1104 | 959 | 950 |

Надо заметить, что некоторые технико-пропагандистские фильмы и выпуски оперативной киноинформации выходят в журнальной форме, так что весь массив информации, которая производится в целях кинотехпропаганды, составляет не менее 1300 названий в год.

Приносит ли эта информация пользу?

Конечно, вопрос об экономической эффективности любого вида научно-технической информации правомерен только в известных границах. Статистики на этот счет нет. Что касается технико-пропагандистского кино, то дозволено будет автору привести некоторые факты из многих, им собранных.

«Внедрение метода скоростной обработки ва-

нуте», который по заказу Министерства путей сообщения создали кинематографисты «Центрнаучфильма»[5].

«В 1973 году при Ворошиловградском центре научно-технической информации и пропаганды был создан совет по кинопропаганде. Он состоит из 12 секций, каждая из которых представляет ту или иную отрасль.

Была произведена регистрация всех имеющихся на предприятии киноустановок, изучены потребности различных организаций в киноинформации применительно к особенностям их производства. Это позволило избирательно информировать предприятия и организации о состоянии фонда кинолент и новых поступлениях.

[4] Из Постановления Совета Министров СССР «Об общегосударственной системе научно-технической информации» от 29 ноября 1966 г.

[5] Из передовой газеты «Правда», 4 июня 1975 г.

В 1975 году было издано и разослано по предприятиям 85 информационных писем. В январе этого года в Ворошиловградский центр научно-технической информации поступил фильм «Детали — типовые, дома — разные. Из опыта зодчих и строителей Москвы». По рекомендации секции Совета по кинопропаганде его посмотрело более 12 тысяч строителей. А наш проектный институт решил направить комплексную бригаду в Москву для изучения передового опыта»[6].

«Кинофильмы «НОТ — каждому заводу», «От нуля до единицы», «Твое рабочее место» и другие оказали большую помощь специалистам во внедрении научной организации труда. По просмотренным кинолентам заводским бюро технической информации сделано 12 запросов на документацию для внедрения в производство кассетных резцов, резцов с державкой круглого сечения и других новшеств. Только внедрение стружкоудаления с дроблением и сбором в бункер на участке поршня и специальной подставки для складирования штампованных изделий дало заводу условную годовую экономию более 11 тысяч рублей»[7].

«...на Ярославском нефтемаслозаводе им. Менделеева внедрена механизированная линия производства картонно-набивных барабанов (информация получена из «Производственно-технической киноинформации», выпуск № 25/92) с экономическим эффектом 800 тыс. руб. в год»[8].

В 1976 году в результате 26 тысяч кинопросмотров научно-технических фильмов рабочими и специалистами на предприятиях Казахской ССР внедрено в производство около 300 новшеств. В том же году в Азербайджанской ССР республиканский Совет по кинопропаганде, проанализировав результаты одного месячника показа технических фильмов, отметил, что от внедрения в производство только 20 показанных новшеств получена условно-годовая экономическая эффективность в сумме 244 тыс. рублей и принято к внедрению 39 мероприятий[9].

**Дополнение к «правилам игры»**

Автор далек от мысли сводить всю пользу, которую может принести умело поставленная кинотехпропаганда, к ее экономической эффективности. Немаловажно учитывать и ее воспитательную функцию. Факты показывают, что технико-пропагандистские кинокартины получают большой резонанс, если они находят своего зрителя. Этот резонанс мог бы быть значительно большим, если устранить ряд крупных недостатков в сфере их продвижения к зрительской аудитории.

Следует заметить, однако, что рассматриваемая сфера страдает не только от собственных болезней. Она терпит урон еще и потому, что бывает вынуждена «сбывать» некачественный товар. Речь идет о плохих или посредственных технико-пропагандистских фильмах, фильмах, не выполняющих или недостаточно выполняющих свою социально-экономическую функцию.

Среди множества причин появления посредственных технико-пропагандистских лент важно выделить наиболее существенные. На наш взгляд, их следует искать в том, что превращает технико-пропагандистские фильмы либо в «нефильмы», либо в фильмы другого вида.

Что такое «нефильм»? Это произведение, имеющее обманчивую внешность фильма, то есть проецируемое на экран и звучащее в зрительном зале, но фильмом в действительности не являющееся. Такие «произведения» рождаются либо в результате элементарного непрофессионализма их авторов, либо в результате игнорирования (заказчиками, авторами фильмов — безразлично) художественной структуры кинематографа.

Игнорировать можно по-разному. Самым простым является путь насыщения динамичного по своей природе кинозрелища статичными изображениями (чертежами, схемами и пр.). Этот способ, впрочем, применяется в чистом виде довольно редко: слишком уж явственно заявляет о себе в таких случаях «нефильм». Гораздо чаще не учитывается природа кинематографа (тут речь идет не об умысле) при создании фильмов-иллюстраций.

Надо заметить, что и иллюстративность проявляет себя в технико-пропагандистском фильме также различно: тут и драматургическая и логическая рыхлость, и бедность режиссерских приемов, и многообъектность, и многословие. Фильм-иллюстрация походит на некий печатный проспект, в котором отдельные картинки на данную тему снабжены подписями.

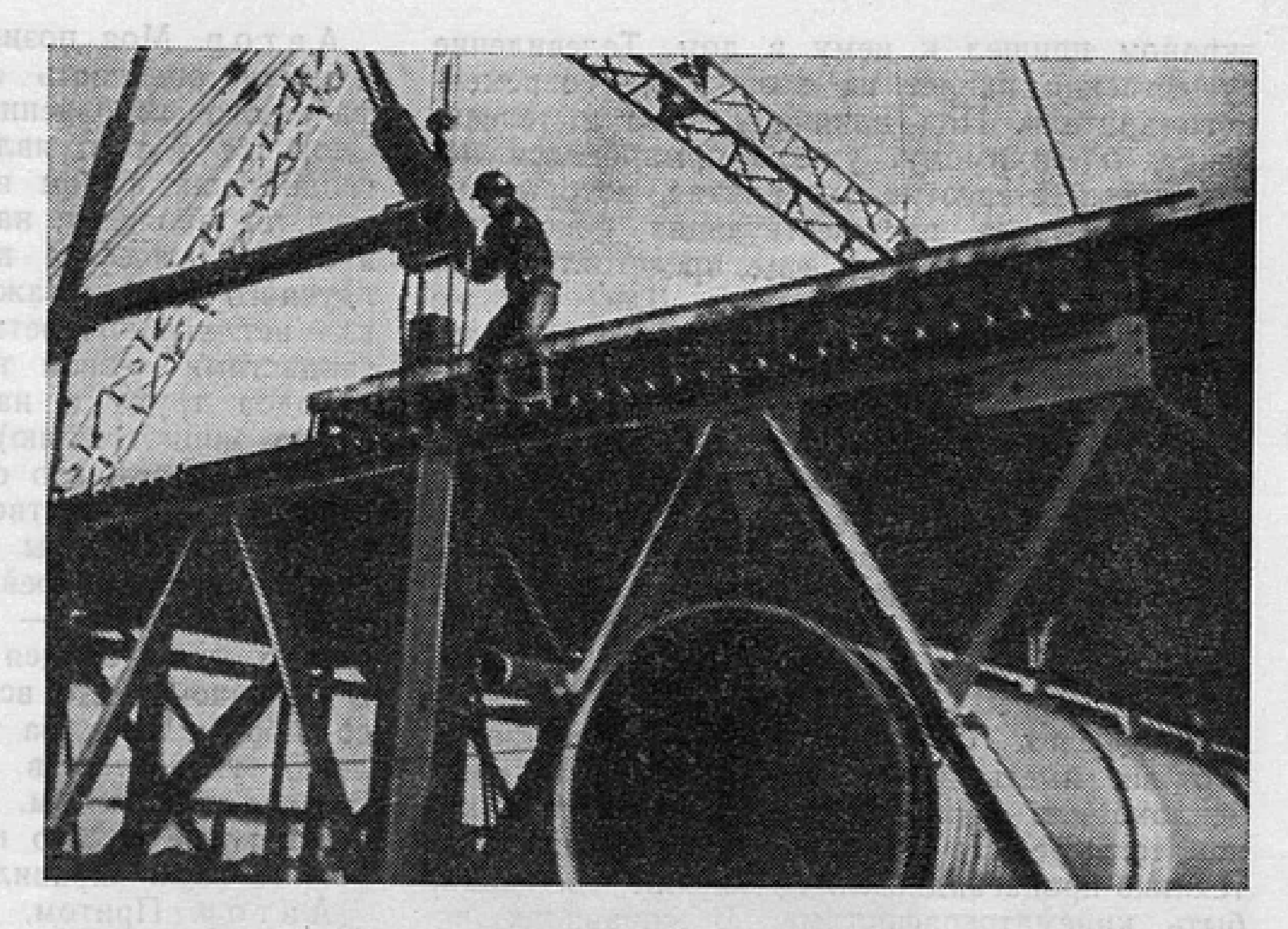
И еще один признак «нефильма»— избыточная информативность.

Авторы (да и консультанты) стремятся втиснуть в короткое экранное время все, что им известно по данному вопросу. При этом главное тонет в потоке второстепенного, новое — в известном; в лавине информации, обрушиваемой на головы зрителей, теряется су-

---

[6] «Правда», 5 мая 1976 г.
[7] Из опыта кинопропаганды на Барнаульском заводе транспортного машиностроения им. В. И. Ленина. Совет по кино Алтайского крайпрофсоюза, 1975 г.
[8] Изд Ярославского ЦНТИ, 1974 г.
[9] Из материалов ГКНТ СССР.

*«Строительный конвейер на КАМАЗе», режиссер В. Торопов, «Центрнаучфильм»*



щественное зерно, ради которого, собственно говоря, и создан фильм.

Иллюстративность, статичность, перечислительность, избыточная информативность, по-видимому, чаще проявляются в тех лентах, где авторы берутся за экранизацию тем, которые разрабатывать следовало бы иными, некинематографическими, средствами — с помощью плакатов, диапозитивов, издания брошюр, организации выставок, постановки докладов и т. д. Иными словами, речь здесь идет о неправильном выборе темы фильма, неточном ориентировании на средства кинематографа уже на этапе тематического планирования. Здесь важно отметить, что не всякая тема «киногенична».

Ответим сразу возможным оппонентам — мы не против образности и публицистичности в технико-пропагандистском кино. Более того — мы за! Не против хроникального метода съемки, не против популярного метода в изложении материала. Мы п р о т и в «шума», но з а чистый, хорошо слышимый «с и г н а л».

Известно, что отношение «сигнал — шум» в радиотехнике определяет уровень помех. Даже сама возможность радиовещания зависит от силы сигнала в сравнении с шумом. В фильмах другого вида, именующих себя технико-пропагандистскими, «сигнал», то есть необходимая для раскрытия темы информация, ослаблена «шумом»— информацией, прямого отношения к разработке темы не имеющей.

Таков общий случай. Конкретные проявления различны. В частности, довольно широкое хождение имеет популярное объяснение подготовленным зрителям (вспомним, на кого ориентированы научно-производственные фильмы) вещей, им заведомо известных. Этим обычно грешат затянутые вступительные эпизоды технико-пропагандистских картин.

Если «нефильмы» убоги по кинематографическому исполнению, то «фильмы другого вида» могут стоять по режиссуре, операторскому исполнению на достаточно высоком уровне. Однако при тщательном анализе оказывается, что внимание авторов поглощено чем-то второстепенным, но, по их мнению, занимательным, кинематографически выразительным. Так рождаются ложная занимательность, поверхностная образность, любование несущественными деталями, которые отвлекают зрителей от сути предмета: «в «шуме» тонет «сигнал».

Несмотря на то, что «нефильм» и «фильм другого вида»— вещи, можно сказать, диаметрально противоположные (первый просто плох, второй бывает обманчиво хорош), их объединяет одно существенное обстоятельство — по сути, они проявляют неуважение к зрителю.

Современный кинозритель — в отличие от киноаудитории двадцатых и даже пятидесятых годов — помимо всего прочего вырос в одном важном отношении: он научился языку кинематографа. И не только потому, что в массовом сознании уже отложился опыт десятилетий восприятия киноискусства, но и потому, что кинематограф вместе с теле-

экраном пришел к нему в дом. Телевидение существенно влияет на восприятие современного зрителя. Под влиянием кино и телевидения, по-видимому, уже сформировался некий новый стереотип восприятия, которым не обладали люди предшествующих поколений. Киноведам, психологам еще предстоит исследовать этот «феномен кино». Для нас же важно то обстоятельство, что язык киноэкрана усваивается современным человеком едва ли не в дошкольном возрасте.

Но это только часть вопроса. Существенное значение имеет и уровень специальных знаний той зрительской аудитории, на которую рассчитан технико-пропагандистский фильм. А этот уровень, как известно, очень высок.

### Куда делся кинематограф?

Оппонент. Очень приятно, ответственно что ли, иметь зрителем человека, который неплохо или даже хорошо разбирается в кинематографе. Но вы же отказали создателям технико-пропагандистских картин в праве быть кинематографистами. В «правилах игры», при помощи которых вы собираетесь решать проблему качества произведений технико-пропагандистского кино, нет ни одного, которое относилось бы к кинематографическому материалу, драматургии, режиссуре, операторскому искусству. Куда вы дели кинематограф?

Автор. Я не осмелился бы «решать проблему качества» технико-пропагандистских картин, я только ставлю ее. Что же касается сути вашего вопроса, отвечу так: кинематограф также сложен и многолик, как сам современный мир. Он отражает действительность различными способами. В художественном фильме он — искусство, в научно-исследовательском — средство науки, в технико-пропагандистском...

Оппонент. Вот, вот! Вы отрицаете за технико-пропагандистским кинематографом право быть искусством!

Автор. По правде говоря, я в этом праве сомневаюсь. Пожалуй, слово «искусство» тут применимо с тем же оттенком смысла, какой подразумевают, говоря об искусстве педагога, лектора, пропагандиста. Но кто сомневается в том, что их искусство может быть высоким. Как и искусство научно-технической кинопропаганды.

Оппонент. Ваша позиция двойственна. Если технико-пропагандистское кино — искусство, то оценивать качество его конкретных произведений следует в терминах и категориях киноискусства; если оно таковым не является — пусть картины оценивают их заказчики.

Автор. Моя позиция не отрицает необходимости оценивать мастерство кинематографического исполнения той или иной ленты. Спор же о том, является ли технико-пропагандистский фильм искусством или не является, не прояснит, на мой взгляд, подходы к проблеме качества произведений этого вида научного кино. Важно другое — являются или нет эти конкретные произведения пропагандистами «новой техники и прогрессивных методов труда в народном хозяйстве» (цитирую энциклопедию). Ключ в слове «пропаганда». Кстати, это слово может быть истолковано как искусство убеждать.

Оппонент. Вы еще раз подтвердили двойственность своей позиции.

Автор. Нет — однозначность. Убедить можно, лишь владея мастерством убеждения. В конечном счете вся проблема качества чего-либо (и качества технико-пропагандистских лент) упирается в мастерство исполнения. В профессионализм.

Оппонент. Но при чем тут сформулированные вами «правила игры»?..

Автор. Притом, что они помогают находить подход к оценке мастерства исполнения. Первична пропагандистская направленность фильма: выполняет ли он свою социально-экономическую функцию в той хотя и массовой, но все же специализированной аудитории, которой данный фильм адресован. Но ведь успешно выполнять свою задачу способен лишь хороший фильм. Отмеченный мастерством исполнения. Сделанный профессионально. Следовательно, тут неизбежно возникает разговор о кинематографических компонентах качества. И если хотите применить к ним термины киноискусства — применяйте. Только помните, что, кроме кинематографических компонентов, есть компоненты социальные. А они равновесны. И первичны.

Оппонент. Если вы делаете такой акцент на слове «пропаганда» в термине «технико-пропагандистский фильм», почему бы не отнести такие ленты к кинодокументалистике? Вот уж где простор для пропаганды через образный публицистический настрой!..

Автор. Когда мы классифицируем что-либо, то сознательно выделяем наиболее характерные черты. Следует заметить, что классификация — путь к пониманию природы данного явления, а не способ отчуждения его от других, ему подобных. В действительной жизни есть взаимопереходы. Научно-популярный фильм где-то соприкасается с хроникально-документальным, последний — с научно-популярным. Но это в конкретных случаях. А в общетипическом случае — тот и другой остаются сами собой. Также как и технико-пропагандистский фильм остается в грани-

*«Индустриальные внутренние ограждающие конструкции в промышленных зданиях», режиссер Е. Гришко, «Центрнаучфильм»*



цах научного кинематографа, даже если он снят на студии хроникально-документальных фильмов. Тому, кстати, немало примеров.

Оппонент. Что же, по-вашему, отличает технико-пропагандистский фильм в профессиональном отношении?

Автор. Это — фильм постановочный и, следовательно, режиссерский. Фильм, который создается на основе режиссерского сценария. Задача режиссера — не растерять в период съемки записанное на бумаге.

Оппонент. Для этого надо написать сценарий хорошо.

Автор. В этом все дело.

### Компоненты качества

Отталкиваясь от первого «правила игры», скажем: научно-производственный фильм суть фильм «прикладного значения», который призван пропагандировать «новую технику и прогрессивные методы труда в народном хозяйстве». Следовательно, пропагандируемая техника должна быть действительно новой, а методы труда прогрессивными. Таков социальный заказ. Он должен быть выполнен на всех этапах — от составления тематической заявки до распространения копий фильма. Заказчик (министерство, ведомство), производители (киностудия, кинокопировальная фабрика), распространитель (кинопрокат, территориальные и отраслевые органы информации)— все должны стремиться к тому, чтобы первая и наиважнейшая социальная компонента качества технико-пропагандистского фильма — новизна и актуальность темы — не была утрачена на его долгом и многотрудном пути.

Кинематографисты скажут: выбор темы фильма не в нашей компетенции, тему определяет заказчик. Верно. В тематическом планировании немало недостатков: на экраны выходят иногда технико-пропагандистские ленты, тематическая новизна которых подвергается, и справедливо, сомнению. Такие факты только подтверждают то, что качество будущего фильма в значительной мере предопределяется уже на этапе тематического планирования. Если для показа на киноэкране выбрана действительно новая и перспективная техника, предусмотрен рассказ о передовом опыте, если уже при выборе темы имеет место ориентация на возможности ее кинематографического воплощения, в руках сценариста, режиссера, оператора — благодатный материал.

Выбор темы всегда конкретен, и нет возможности приводить здесь какие-либо рекомендации по этому вопросу за исключением одной, непосредственно вытекающей из факта длительности производственного цикла фильма: тема его должна знаменовать собой направление научно-технического прогресса в данной отрасли производства, а не быть отражением единичного факта. Такие направления с исчерпывающей полнотой отражаются в пятилетних и перспективных планах развития народного хозяйства нашей страны.

Было бы правильно в процессе тематического планирования заказных технико-пропагандистских картин всегда ориентироваться на эти направления, с тем чтобы исключить выпуск на экраны малозначащих, неактуальных и поэтому недолго живущих картин.

Итак, исходная компонента качества технико-пропагандистского фильма — его тема, которая должна черпаться из сферы действительно новых и перспективных научно-технических разработок.

Может ли быть тема задуманного фильма компонентой качества? Что касается технико-пропагандистского кино — это факт бесспорный. Так же обстоит дело и в отношении некоторых других компонент, в частности, обоснованности аннотации. Ее обычно составляют работники информационных служб министерств и ведомств, которые являются заказчиками фильмов, при большем или меньшем участии будущих научных консультантов.

Отвлечемся на первых порах от специальных аспектов аннотации технико-пропагандистского фильма (перечень объектов съемок, суть технической идеи и т. д.) Сосредоточимся на тех требованиях к аннотации, которые позволяют считать ее достаточно обоснованной с производственно-кинематографической точки зрения.

Здесь мы возвращаемся к вопросу о критериях «киногеничности» темы, а точнее — материала фильма.

Киногеничность (мы заимствовали термин из периода немого кино и применяем его за неимением лучшего) в нашем представлении не есть узкопонимаемая зрелищность, а нечто большее. Это — применимость к данному материалу фильма технических (то есть присущих способам киносъемки) и творческих (то есть присущих режиссуре и операторскому мастерству) возможностей. Таким образом, киногеничность не только свойство самих объектов изображения, а сочетание этого свойства с возможностями кинематографической реализации.

Указанные возможности широки, но не безграничны. Важно разъяснить это положение заказчикам фильма, так как в их среде бытует представление о том, что кинематограф может изобразить все. С другой стороны, неспециалисты зачастую не знают тех действительно богатых творческих и технических возможностей, которые органичны для кино и отличают его от других средств изображения действительности.

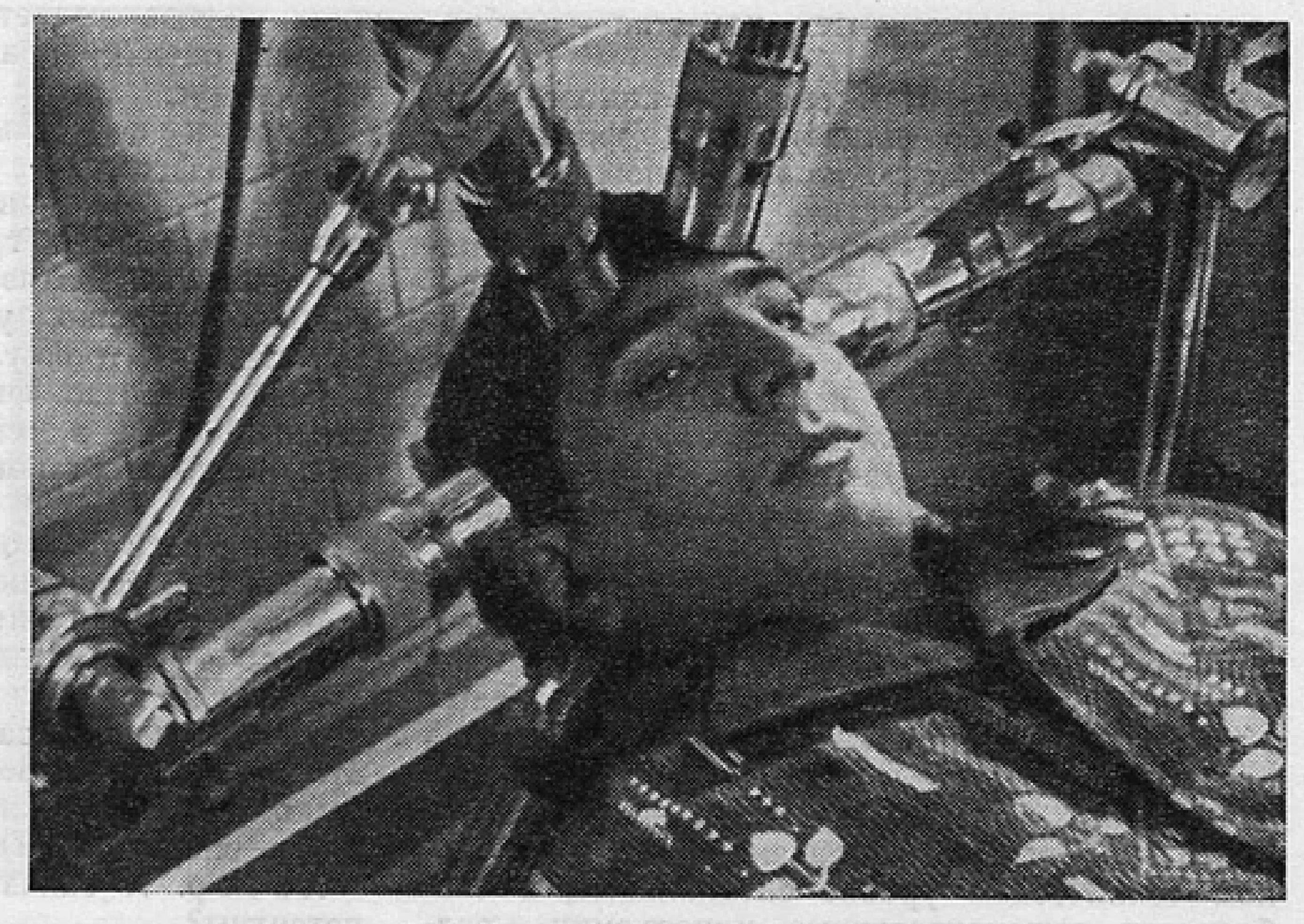
Оставим без рассмотрения вопрос о творческих и технических возможностях технико-пропагандистского фильма. Примем за данное — они учтены путем совместной работы над аннотацией будущей кинокартины компетентных представителей заказчика и исполнителя (студии) в лице сценариста, редактора, режиссера — метод редчайше применяемый, но единственно гарантирующий то качество аннотации, которое мы назвали обоснованностью. Только та аннотация полноценна, в которой, кроме сформулированных специалистами пунктов, учитываются возможности кинематографического воплощения темы, включая возможность производственной реализации.

Следующая, и уже третья по счету, компонента качества технико-пропагандистского фильма — его драматургия. Вряд ли нужно доказывать, что профессиональное качество литературного сценария следует соотносить с назначением фильма — быть пропагандистом новой техники и технологии в данной отрасли производства. Суть — в пропаганде нового. Но важны и акценты.

В условиях современного научно-технического прогресса пропаганда производственных новшеств неизбежно связана с вопросами экономической эффективности и повышения качества продукции. Вопросы эти зачастую выходят за рамки одной данной отрасли производства (к примеру, увеличение ресурса двигателя в связи с применением новой технологии приводит к экономии живого труда в отраслях, потребителях данного двигателя). В подобных случаях желательно достаточно полно раскрыть в сценарии межотраслевое народнохозяйственное значение данного новшества. Это повысит социально-экономическую функцию фильма и, кстати, расширит его аудиторию. Сценарист должен уметь подняться до государственного подхода к теме.

Нередко новые прогрессивные технологические процессы, которые нужно показать в фильме, происходят в экстремальных или близких к ним условиях (высокие скорости и температуры, агрессивные среды и т. п.). Часто существенные особенности этих процессов не улавливаются невооруженным глазом или наблюдаются с применением специальной аппаратуры. Бывает, что эти «секреты» скрыты внешней оболочкой машин. В таких случаях обычно прибегают к мультипликации, забывая, а порой и не зная, о возможностях специальных видов киносъемки или моделирования физических процессов. Думается, что предусмотренное в сценарии широкое использование указанных возможностей только повысит его качество.

Еще один критерий этого качества — производственная обоснованность литературного сценария. Сокращение без ущерба для изложения числа снимаемых объектов, всемерное уменьшение объема и степени сложности постановочных средств — вот главные признаки



*«Изотопы в руках врача», режиссер-оператор А. Фирсов, «Центрнаучфильм»*

качества, мера профессионализма автора.

Дикторский текст можно рассматривать в рамках сценария, но, по-видимому, более целесообразно считать его отдельной компонентой качества фильма.

Пятая компонента качества технико-пропагандистского фильма — его режиссура. Это — синтез если не всех, то большинства рассматриваемых компонент. В конечном счете именно режиссер с помощью подвластных ему средств управляет восприятием зрителей. Поэтому режиссуру можно рассматривать (в ограниченных, но необходимых для нашей темы пределах) по интегралу того интереса, который возбуждает фильм. Отсутствие у зрителей интереса к теме научно-производственного фильма уничтожает самый фильм, так как делает его бесполезным. А пробуждение интереса зависит прежде всего и от режиссерской трактовки материала.

Говоря о режиссуре технико-пропагандистских картин, мы затронем только вопрос о роли и месте в них человека — рационализатора, производственника, ученого.

Рабочий, инженер, другие возможные герои технико-пропагандистских картин — это за редким исключением документально снятые люди. Документальные в том смысле, что они действительно являются участниками изображаемого на киноэкране метода труда, технологического процесса, способа автоматизации или управления производством. В нередких случаях они и авторы или разработчики той новой техники, пропаганда которой составляет драматургическую основу фильма.

Однако они — персонажи технико-пропагандистской, т. е. научной кинокартины. Картины постановочной, режиссерской по замыслу и исполнению. Каждое действие или движение документального персонажа в такой кинокартине организуется режиссером в рамках постановочного замысла.

Между тем то, что можно было бы назвать «человеческим фактором» в технико-пропагандистском кино, недооценивается. Бытует мнение, будто машины, механизмы и тому подобные неодушевленные объекты составляют главный, едва ли не единственный предмет изображения. Нет ничего более далекого от истины. Производство — сложный комплекс человеческого и машинного факторов. Комплексный подход к предмету изображения в технико-пропагандистском кино, при котором рассматривается система «человек — машина» в ее разнообразных проявлениях, приобретает все большее значение. А в картинах, которые посвящены опыту конкретных новаторов производства, умение изобразить человека первостепенно.

И это вполне понятно: зритель хочет видеть на экране живого человека, своего современника, у которого есть чему поучиться и что перенять, чей опыт работы хорошо бы использовать, а манеру поведения применить к своей манере, да и внешний облик (немаловажный вопрос!) сделать примером для себя. Пропаганда новой техники может быть и пропагандой хорошего вкуса. Это зависит от режиссера.

И от оператора кинокартины. Здесь мы

подходим к компоненте качества изображения.

Как и режиссура, мастерство кинооператора технико-пропагандистского фильма — особая тема. В рамках нашего изложения следует, во-первых, отметить те специфические трудности, которые преодолевает кинооператор, снимая фильм в фабрично-заводских цехах, административных интерьерах, вычислительных центрах, на выставках и т. д. Нужно, во-вторых, отметить необходимость относительно частого применения специальных видов съемки и сказать, в-третьих, о трудностях съемки документальных персонажей — не актеров.

В некоторых технико-пропагандистских картинах существенную роль играет изображение технологических процессов, протекающих с большой скоростью или на весьма малых участках пространства; поэтому имеет смысл рассматривать спецсъемки, применяемые в таких случаях, как особую компоненту качества. К сожалению, выполненные на современном техническом уровне специальные, в особенности высокочастотные киносъемки — редкий гость в технико-пропагандистских лентах.

Будем считать и мультипликацию — это мощное оружие, с помощью которого можно изобразить скрытый или никем не наблюдавшийся процесс, построить схему, воссоздать движение, показать ход самой мысли, — одной из рассматриваемых нами компонент.

Звуковой ряд, если отвлечься от технического аспекта звуковосприятия, является девятой по счету, но далеко не последней по значению компонентой качества технико-пропагандистского фильма. Традиционная трактовка звукового ряда, при которой музыке отводится роль заполнителя акустического вакуума в фильме, не выдерживает критики. Звуковая атмосфера создается не только музыкой, но и тактично поданными производственными шумами, синхронной и закадровой речью, акустическими паузами, не говоря уже о дикторе. Все эти слагаемые звукового ряда тематически обусловлены; сумма их помогает режиссеру более полно раскрыть происходящее на экране, чем это сделал бы один зрительный ряд.

### Алгебра качества, или Незаконченный разговор с оппонентом

Оппонент. Вы перечислили девять признаков, или компонент, по которым следует судить о качестве технико-пропагандистского фильма. Не усложнили ли вы этим вопрос?.. В конечном счете фильм оценивается однозначно: нравится, не нравится; хорошо, плохо.

Автор. Обратите внимание: в этих суждениях уже заключается возможность количественной оценки; нравится — плюс, не нравится — минус.

Оппонент. Вы собираетесь оценивать фильм цифрами?

Автор. Это повседневно делается. Фильмам присваивают группы качества, с первой по четвертую. Заказчики ставят им отметки — отлично, хорошо, удовлетворительно. Пятерку, четверку, тройку.

Если качество фильма оценивают компетентные люди, а метод оценки научно обоснован, ошибки становятся все менее возможными.

Оппонент. Это смотря по тому, как понимать компетентность...

Автор. И научную обоснованность метода. Вот об этом и следует поговорить.

Оппонент. На мой взгляд, компетентны в данном случае сами кинематографисты. Те, кто создает произведения технико-пропагандистского кино: режиссеры, редакторы, драматурги, операторы. Только они.

Автор. А заказчики фильмов?! Они компетентны?

Оппонент. В том, что относится к содержанию, компетентность специалистов, консультирующих или принимающих фильм по поручению заказчика, не вызывает сомнений. Однако оценивать качество фильма они не должны, в этом они не компетентны.

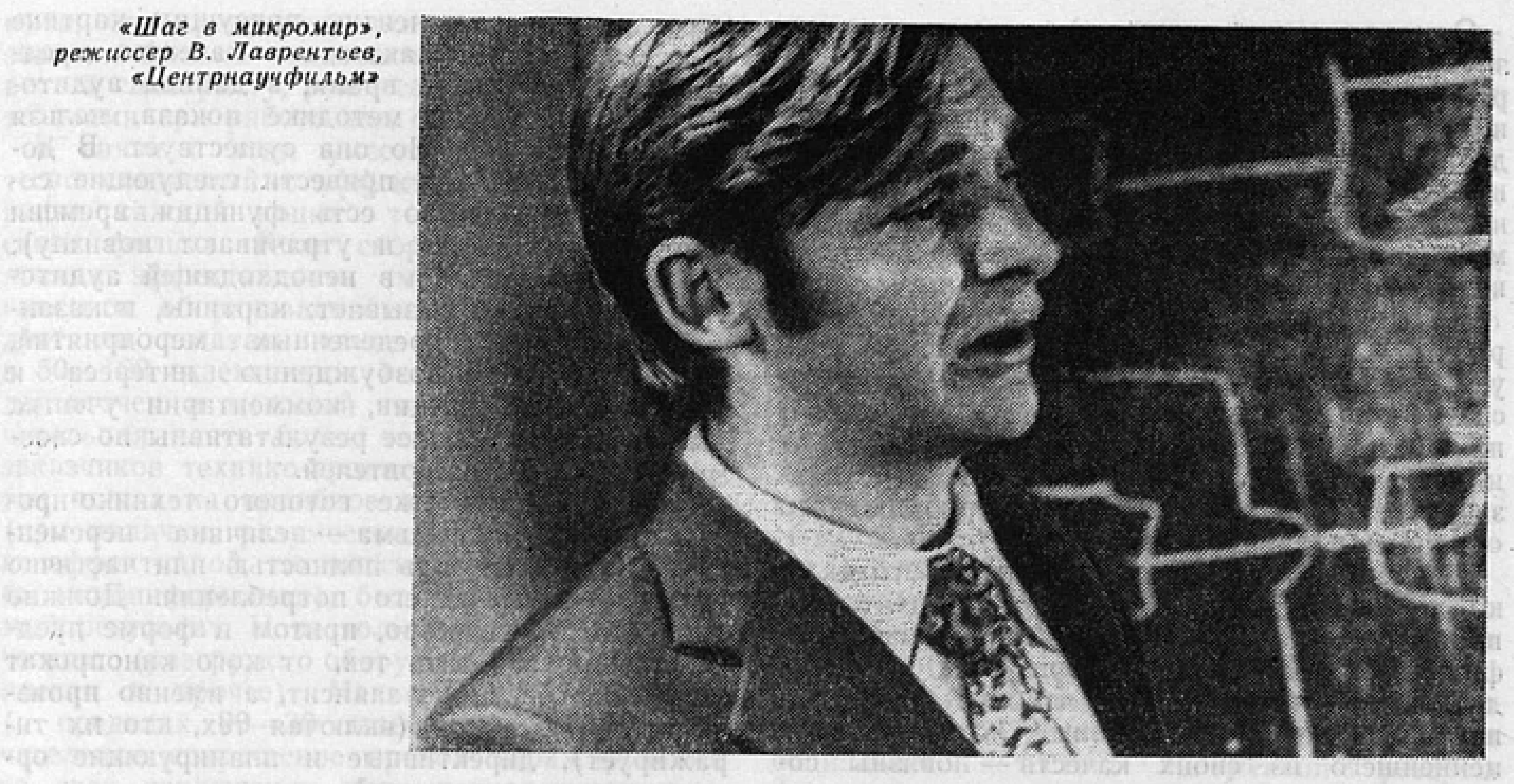
Автор. Представим, что мы обменялись с заказчиками ролями и заказали одному из них, в данном случае кинопленочной фабрике, пленку определенных химико-фотографических свойств. Вправе ли мы как заказчики оценивать и обсуждать качество поставленной нам пленки?

Оппонент. Это делается повседневно на каждой киностудии. Но при чем тут сравнение пленки и фильма? Первая — товар, обладающий определенными потребительскими свойствами, а технико-пропагандистский фильм — продукция идеологическая...

Автор. ...Которая тоже должна обладать потребительскими свойствами, чтобы успешно выполнялась ее социально-экономическая функция пропагандиста новой техники, технологии и организации производства. Не так ли?

Оппонент. Я думал, вы, применительно к фильмам, скажете об их определенных потребительских свойствах Как говорят, о светочувствительности пленки, прочности металлических брусков...

Автор. Для меня проблема определенности суждений о качестве произведений технико-пропагандистского кино заключается не в том, чтобы защищать или отрицать какую-либо систему арифметических, т. е. цифровых оценок этого качества. Речь о другом — ком-


*«Шаг в микромир», режиссер В. Лаврентьев, «Центрнаучфильм»*

петентности тех, кто оценку осуществляет. Определенность возникает при наличии компетентности судей. И при условии, что эти судьи используют для выработки однозначных и, следовательно, определенных суждений такой метод, который выдерживает критику с научных позиций.

●

Мы выяснили в начале этой статьи, что такое технико-пропагандистский фильм, но умышленно не расшифровали, какой смысл вкладывается в термин «качество» применительно к этого вида фильмам (чем, кстати, и предопределили возможность второго разговора с воображаемым Оппонентом). Термин «качество» имеет в нашем понимании двоякий смысл. Как видовой признак, относящийся ко всему научно-производственному кино, представленному технико-пропагандистскими фильмами, этот термин имеет расширительный смысл; как конкретная категория он должен применяться во всех остальных случаях, в том числе при оценке качества отдельных технико-пропагандистских кинокартин. Каково же взаимоотношение между качеством вида и качеством в конкретных ситуациях, когда судят, к примеру, о режиссуре или операторской работе в данных кинокартинах?

Выше говорилось о том, что при анализе качества каждого конкретного технико-пропагандистского фильма следует соотносить это качество с той социально-экономической функцией, которую фильм призван осуществлять. Значит, на поставленный вопрос может быть только один ответ: качество, как видовой признак, первично (его условно можно назвать социально-необходимым качеством). Опираясь на это положение, каждый, кто участвует в процессе «создание — потребление» технико-пропагандистских фильмов, может сделать для себя ряд важных в практическом отношении выводов. Для этого достаточно усвоить ту простую истину, что качество любой конкретной компоненты, будь то режиссерский прием или акустический эффект, должно работать на вышеназванное социальное качество. Важно так выстраивать режиссерские, операторские и прочие компоненты, чтобы на тернистом пути превращения сценария в фильм не растерять, а сохранить и даже приумножить пропагандистскую направленность фильма, сделав его по-настоящему действенным побудителем технического прогресса.

Творческий процесс «создания — потребления» фильма обеспечивает инфраструктура, каковой, в сущности, и является производственно-технологическая база киностудий, кинокопировальных фабрик, прокатных контор. Влияние этой инфраструктуры на качество фильма огромно. Но здесь есть один аспект, который требует рассмотрения.

Фильм попал в зрительные залы с опозданием, тема его устарела, а фильм хороший. Был хороший. Зрителям нет дела до причин опоздания, для них эффект фильма ничтожен, его функция не выполнена.

Здесь случай утраты социального качества, морального старения, при сохранении качества узкопрофессионального, кинематографического.

Отсюда задача — так построить вышеназванную инфраструктуру, так организовать работу на всех этапах создания и потребления фильма (от тематического планирования до просмотров зрителями), чтобы никогда и нигде не утрачивалась новизна и актуальность пропагандируемого научно-технического материала. Фактор времени должен работать на качество с положительным знаком.

На последнем следует остановиться подробнее. Старение темы фильма в условиях все ускоряющегося научно-технического прогресса — факт неизбежный. Поэтому он часто принимается как должное, как некий закономерный процесс, который ни к чему не обязывает, кроме, разве лишь периодического обновления фильмового фонда.

При ближайшем рассмотрении все это далеко не так просто. Достаточно поставить вопрос о том, все ли делается заказчиками фильмов, планирующими органами, производителями и прокатчиками, чтобы технико-пропагандистские кинокартины не утрачивали ценнейшего из своих качеств — новизны содержания и материала.

К сожалению, ответ должен быть дан отрицательный. Начать с того, что тематическое планирование заказных технико-пропагандистских картин осуществляется недопустимо медленными темпами. После утверждения тематического плана пройдет немало времени, прежде чем оформятся взаимоотношения заказчика со студией, устранятся разногласия и прочее. Сценарный период растягивается, как правило, на многие месяцы. Некоторые сценарии до запуска их в производство долго пребывают в латентном периоде. Съемочно-постановочный процесс, рассчитанный на существующий невысокий уровень кинотехнологического обеспечения, занимает (для обычной двухчастевой картины) несколько месяцев. Печать и сдача исходных материалов фильма прибавляют сюда еще несколько недель. Размножение фильма на кинокопировальных фабриках тянется месяцами. Не удивительно, что заказные кинокартины попадают к зрителям через 2—3 года, считая с момента формулировки тематического задания.

Не слишком ли это много для действенной кинопропаганды действительно нового в технике и в науке!

Следует присмотреться и к тому, как эта кинопропаганда на практике осуществляется, когда фильм, наконец, доходит до зрителя. Ведь его качество, в конечном счете, выверяется на зрительской аудитории.

То обстоятельство, что качество предмета потребления зависит от условий потребления, — мысль не новая. В случае с технико-пропагандистскими кинокартинами зависимость между имманентно присущим картине качеством и тем, каким это качество представляется в данное время, в данной аудитории и при данной методике показа, нельзя назвать линейной. Но она существует. В доказательство можно привести следующие соображения: качество есть функция времени (картины «стареют» и утрачивают новизну); картина, показанная в неподходящей аудитории, интереса не вызывает; картины, показанные в системе определенных мероприятий, способствующих возбуждению интереса к данной теме (лекции, комментарии ученых, выставки и пр.), более результативны по своему воздействию на зрителей.

Итак, качество уже готового технико-пропагандистского фильма — величина переменная, оно может быть полностью или частично утрачено в сфере его потребления. Должно ли это обстоятельство, притом в форме предположения, заботить тех, от кого кинопрокат мало или совсем не зависит, а именно производителей фильмов (включая тех, кто их тиражирует), директивные и планирующие органы, самих заказчиков?..

Бесспорно да, если, конечно, подняться над ведомственной или узкопрофессиональной точкой зрения на этот вопрос.

Технико-пропагандистский фильм, назначение которого заключается в том, чтобы пробуждать в головах зрителей живой интерес к тому или иному факту или идее технического прогресса, совсем не обязан, да и не может, содержать в своем материале все необходимое для полного уяснения данной темы (во всяком случае, такой степени понимания ее, какая требуется при практическом внедрении). Такой фильм, даже если он достаточно полно раскрывает содержание материала, только повод, толчок для приведения в действие целой системы информационно-пропагандистских мероприятий, призванных закрепить увиденное в головах зрителей, помочь им глубже понять суть новой технической идеи, пропагандируемой в фильме, вызвать желание применить данную идею в своем цехе, лаборатории, на рабочем месте. Вот почему, чтобы повысить эффективность воздействия фильма — а это в известном смысле не что иное, как приращение качества, — необходимо уже при составлении аннотации на фильм продумать и наметить методику его показа, дать обоснованные рекомендации по использованию (параллельно с просмотрами, до или после них) соответствующих технической документации, демонстративных стендов, литературы и т. п. Понятно, что такая работа посильна только специалистам заказчика и компетентным лицам, отвечающим за научно-техническую информацию и пропаганду. Ясно

и то, что предусмотренная методика использования фильма заказчиком должна быть известна сценаристу, режиссеру, редактору и учтена ими при работе над фильмом.

В связи с этим уместен и такой вопрос, тесно связанный с эффективностью использования каждой копии технико-пропагандистского фильма. Коль скоро обеспечены подлинная эффективность методики кинопропаганды и оборачиваемость фильмокопий, следует ли печатать такие фильмы тиражами в 50—100 экземпляров и более? Быть может, достаточен и меньший тираж? Если бы значительная часть более чем из 200 ведомств-заказчиков технико-пропагандистских кинокартин пошла на подобное ограничение тиражей (при наличии, разумеется, в данном ведомстве эффективной, технически оснащенной службы киноинформации), был бы достигнут весомый результат. И не только в плане экономическом (разгрузка оборудования, экономия пленки и прочее). Меньший тираж фильма (в пределах 20—30 экземпляров) — это значительное сокращение сроков тиражирования за счет исключения ряда технологических и контрольных операций, таких как печать лавандовой копии, дубль-негатива, реставрационные процедуры и т. п. В связи с возможностью использования оригинального негатива для непосредственного тиражирования могли бы отпасть некоторые ограничения в отношении качества негативного изображения (больший допустимый интервал копировальных плотностей, в частности, в так называемой области недодержек характеристической кривой светочувствительного негативного материала). Последнее обстоятельство автоматически повлекло бы за собой расширение съемочно-постановочных возможностей при проведении киносъемок в условиях недостаточного освещения и избыточного или слишком малого интервала яркостей объективов.

Признав однажды, что просмотр технико-пропагандистского фильма в его специальной аудитории представляет собой качественно иную форму потребления кинозрелища, чем обычный просмотр художественного хроникального или научно-популярного фильма в кинотеатре, мы должны будем логическим путем прийти к пересмотру ряда традиционных положений и норм кинопроизводства, заимствованных из области художественного кино и некритически перенесенных в производственный процесс создания технико-пропагандистских кинокартин. Любой аспект этой темы приводит к проблеме их качества. Затронем только два аспекта.

Первый относится к сценарной проблеме. Принятый метод заказа сценариев технико-пропагандистских картин профессиональным кинодраматургам (то есть лицам преимущественно с гуманитарным, художественным образованием), по-видимому вполне уместный лет 30—40 назад, в настоящее время, в связи с растущей дифференциацией технических наук и взрывообразным увеличением сложности и объема научных знаний именно в области инженерно-технических дисциплин, — этот метод ныне нуждается в пересмотре. «Сценарного плана или либретто часто вполне достаточно для создания полноценного фильма, как документального, так и научно-популярного, особенно в коротком метраже. Поэтому неправильной представляется современная практика, когда, скажем, даже в научно-популярной кинематографии при съемке короткого сюжета (объемом в 100—150 метров) принято заказывать авторам сценарий» [10].

Резкое сокращение сценарного периода и за счет этого ускорение выпуска фильмов в целях научно-технической кинопропаганды могло бы быть достигнуто и указанным в цитируемой статье путем. А ведь это выигрыш социального качества! Не меньшие резервы (именно для аспектов качества) раскрывает привлечение в состав авторов самих ученых. «Пока ученые находятся в положении бесправных консультантов и беспомощных заказчиков, они вынуждены будут обращаться к цеху кинематографистов, подобно тому, как в давно минувшие дни люди, желавшие написать письмо, обращались к профессиональным писцам. Есть кинограмота, есть грамота телевидения, это не фирменный секрет за семью печатями, этому всему можно научиться, так же как овладевают приемами речи, литературного языка для грамотного изложения своих мыслей, будь то в докладной записке, отчете экспедиции, научной работе или публичном выступлении» [11]. Действительно, «специфика» кино, которую часто призывают на помощь для того, чтобы защитить некоторые устаревшие догмы, не такова, чтобы ее нельзя было понять ученому, желающему всерьез пропагандировать свои научные достижения средствами кино. Вот свидетельство еще одного авторитетного ученого, прямо призывающего своих коллег к активной пропаганде (а не только популяризации) науки. «Всякое большое научное достижение, всякий шаг вперед в науке можно не только популяризировать — и это, конечно, не обязательно дело ученого, но дело ученого — это пропагандировать его, то есть показать своим же товарищам ученым его значение, объяснить ту

[10] В. Н. Головня. Вдохновляющая творческая программа. — «ИК», 1976, № 8.

[11] С. П. Капица. Очевидное — невероятное «Наука и жизнь», 1976, № 10.

роль в науке, которую это достижение призвано сыграть, указать, какое влияние оно может иметь на развитие научной мысли, на наши философские воззрения, на нашу технику и т. д.»[12].

Это ли не программа для создания полноценных технико-пропагандистских картин с указанием, притом, метода, которому надлежит следовать?!

Привлечение ученых и передовых производственников к сценарной работе в технико-пропагандистском кино могло бы осуществляться различными путями и принимать, в частности, форму соавторства с профессиональным кинодраматургом или режиссером, в зависимости от целесообразности в каждом конкретном случае. Догматический подход к этому вопросу пользы делу не принес в прошлом, не принесет и в будущем.

Другой аспект, который мы обещали затронуть в связи с необходимостью пересмотра некоторых устаревших норм производства технико-пропагандистских картин, носит технологический характер. Исходное положение то же: особые условия их потребления, малый (и могущий быть еще уменьшенным) тираж фильмокопий. Нельзя допускать, чтобы техническое качество негативного изображения довлело над качеством, в данном случае вполне приемлемым. Качество негативов могло бы быть снижено как в отношении интервала допустимых копировальных плотностей (о чем уже говорилось), так и в отношении некоторых геометрических параметров стояния кадра или наличия незначительных дефектов (так называемые «соринки» или мелкие царапины, которых никто из зрителей не замечает). Как часто режиссеры технико-пропагандистских картин вынуждены прибегать к грубым инсценировкам или отказываться от спецсъемок, исключая тем самым атмосферу документальной достоверности или обедняя рассказ, исключительно из опасений получить вето со стороны ОТК!.. Нетрудно видеть, что в подобных случаях догматически понятая (или устаревшая) технологическая норма навязывает необоснованные ограничения в съемочном процессе. Разумеется, то снижение требований к качеству негативного изображения, о котором может идти речь, не должно демобилизовывать съемочные группы в их работе по поиску наилучших изобразительных решений[13].

Производственно-технологические нормы, сложившиеся в давно прошедшие времена, нуждаются в пересмотре, и это естественный процесс. Нуждаются, по-видимому, в свежих ветрах решений и некоторые организационные принципы, на которых зиждется производство технико-пропагандистских кинокартин. Было бы желательно, на наш взгляд, чтобы эти решения, каковы бы они ни были, учитывали вышеизложенную «алгебру» качества.

●

После того как эта статья была написана, состоялись важные решения — принят новый порядок тематического планирования заказных технико-пропагандистских кинокартин. Теперь заявки на них, представляемые министерствами и ведомствами, будут рассматривать компетентные специалисты ГКНТ СССР. Это позволит исключить тематический параллелизм и мелкотемье. Будет, надо надеяться, положен прочный заслон рекламным ведомственным киноотчетам, которые нет-нет да и появляются на киноэкранах.

Немалое значение будет иметь такое, казалось бы, мелкое нововведение, как обязательное указание в конце каждого заказного технико-пропагандистского кинофильма наименования и адреса учреждения, по которому заинтересованные в этом зрители могут запросить техническую документацию на пропагандируемые данным фильмом новшества. Такой порядок введен с 1 января 1978 года и несомненно повысит ответственность как заказчиков, так и создателей кинокартин.

---

[12] П. Л. Капица. Эксперимент, теория, практика, стр. 67.

[13] Автор выделил этот технологический вопрос не потому, что считает его первостепенным, а с целью показать возможность изыскивать резервы качества и в большом и в малом.



*Л. Аннинский*

# Простота истины

По несчастью или к счастью.—
истина проста...
*Г. Шпаликов.*

Проста?

Сколько же надо пережить человеку, чтобы прийти к такой истине?

И тяжко размышляя о страшном детстве, стараясь осознать смысл пережитого, — понимает ли он, что многие определения, столь привычные в обиходе (и столь самоочевидные в том среднем кинематографе, который сопровождает наш обиход и которому всегда ясно, какой человек счастлив и хорош, а какой несчастен и плох) — здесь эти определения не работают. Ибо вернуть, переиграть все равно нельзя, а что вынесено, то уж твое. Как это говорил один герой Фолкнера? — «Я и не хочу, чтобы мне было хорошо, но чтобы по справедливости»... Так где ж то загадочное звено, в котором полная лишений и потерь судьба мальчишки военного времени вдруг поворачивается и дает необъяснимое ощущение счастья?

«На свете счастья нет, но есть покой и воля». Покой и воля. Не знаю, наполнит ли личностным смыслом эти слова юношеская душа, оттаивающая от мировой войны, — «покой нам только снится», а воля?.. Нет, ни от беспокойства, ни от твердой длани необходимости не может уйти современный человек; все равно ж не уйдешь; но — понять; но — за этой полосой потерь открыть смысл, почувствовать истину. «Простую истину».

«Подранки» Николая Губенко — из таких картин-исповедей, секрет воздействия которых в выходе на этот бытийный уровень. Проникновенных рассказов о тяжком детстве невоевавшего поколения было и без того достаточно. Тут — иное. Тут — модель мироотношения современной личности. Это отношение может быть неотделимо и от прозрачной стилистики «Калины красной», где мы мучаемся простейшим, почти «школьным» вопросом: Егор — хороший человек или плохой? Оно может быть решено и в стилистике глубоко субъективной, когда из прямой немоты вдруг проваливается человек в подвалы собственной памяти и говорит о себе все, а объяснить объективно не может. На этом уровне откровенности художник

рискует быть и понятым до примитивности элементарно, и вовсе не понятым, потому что ни одна стилистическая система не покроет здесь объема исповеди и не защитит; тут так: или есть контакт или нет... «Истина проста».

И может быть, самое трудное психологически в исповеди такого рода — решиться на эту простоту в ситуации, когда искусство охотнее всего говорит на языке сложных и разработанных стилистических систем, имеющих колоссальную инерцию. Когда эти системы пронизывают мышление самого художника, на них воспитанного. В принципе я не удивился бы, — исходя из первых картин Губенко, — если бы он сделал блестящую ленту, построенную на стилизации, патетической или иронической. Рискнуть на простоту художнику трудно. Тем более трудно было Николаю Губенко, который до «Подранков» успел сделать две картины, каждая из которых была мечена сильнейшей печатью общей киностилистики, а до того целое десятилетие Губенко был актером как раз того типа, о котором прежде всего можно было сказать: какой техничный профессионал!

Но разносторонняя и блестящая профессиональная одаренность Губенко-актера, доставившая ему славу в 60-е годы, как теперь видно, имела и оборотную сторону. Среди артистов в ходу такое словечко: «крепкий». Крепкий актер — это актер надежный, это профессионал, на которого режиссер может положиться. У Губенко были именно такие данные. Он и осуществился тогда — как крепкий исполнитель. Даже с избытком: данные были редкостные. Мимическое обаяние дополнялось выразительной пластикой; физические возможности позволяли «делать все», вплоть до цирковых номеров. Пел зонги. Исполнял акробатические этюды. Наполнял актерской техникой предлагаемые роли. Не боялся слабых сценариев. Имел основания к такой смелости: иные фильмы прошлого десятилетия помнятся теперь разве что игрой Губенко.

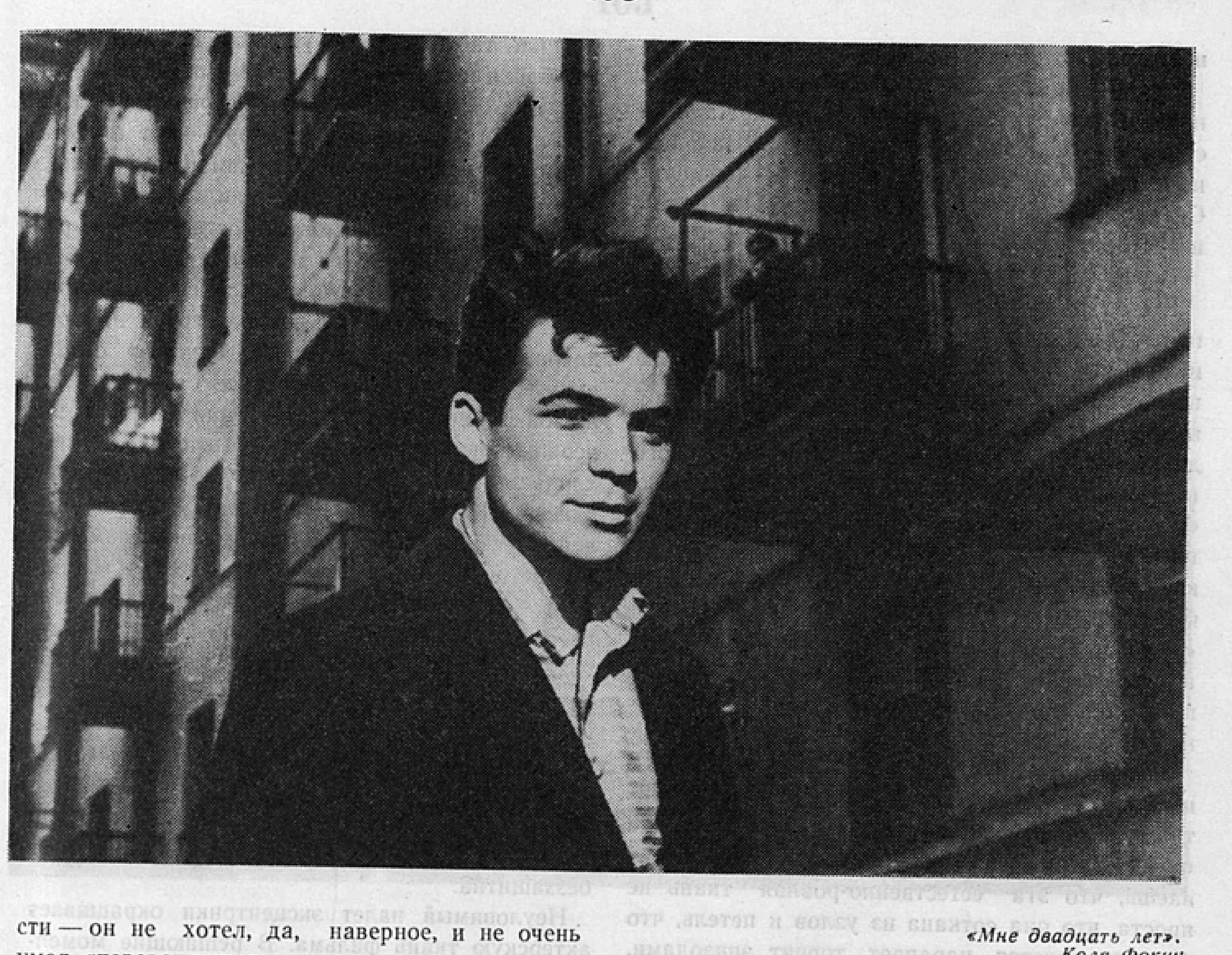
В послевоенном артистическом поколении, которое в 60-е годы вынесло на экраны и подмостки чуткую углубленность в себя и утвердило в противовес ораторской «громкости» и выразительной экспрессии предшественников психологический вариант душевной «тишины», — в этом поколении Губенко-актер утвердился несколько особняком и в сущности не имел своей сквозной темы — именно потому, что природная «техническая» одаренность заявляла в нем о себе слишком громко, а природная выразительность сама собой выбивалась в экспрессию.

По существу-то и у Губенко душевный состав был внутренне сосредоточен и его герой имел под собой такую же романтическую основу, как и глуховатые, сдержанные, «потаенные» психологические варианты характера — в работах А. Баталова, И. Смоктуновского или О. Ефремова.

Но было в Николае Губенко что-то «помимо» программы — его кидало на края, и в крайних, блестящих, виртуозных вариациях его артистизма не всегда угадывалась простая истина судьбы, проходящая сквозь все роли.

Охватывая теперь в единстве лучшие роли Губенко в первое десятилетие его работы, — видишь прежде всего разброс виртуоза-исполнителя. Вспоминаешь гротескного брехтовского Артура Уи (дипломный спектакль во ВГИКе). Вспоминаешь обаятельного москвича Колю Фокина, старательно «растворяющегося» в акварелях хуциевской ленты «Мне двадцать лет» (первая роль Губенко в кино). Видишь шаржированного Керенского в спектакле Юрия Любимова («Десять дней, которые потрясли мир», по Джону Риду). Видишь быстрого, как ртуть, Блюхера в фильме Б. Григорьева «Пароль не нужен». И быстрого, как ртуть, директора автозавода в ленте А. Салтыкова «Директор». И быстрого, как ртуть, коннозаводчика в «Дворянском гнезде» А. Михалкова-Кончаловского. Есть общее во всех этих работах? Есть. Беспокойное соединение быстроты и силы. Избыточная энергия, светящаяся в глазах обаятельного московского парня, выплескивающаяся в темпераменте военачальника, фонтанирующая в бросках мизансценах любимовского театра...

В актерской фактуре Губенко всегда чувствовалась скрытая энергия, которая словно шатала и бросала его. При всей своей пластично-



*«Мне двадцать лет».*
*Коля Фокин*

сти — он не хотел, да, наверное, и не очень умел «перевоплощаться»: актерская школа его была совсем иного плана. Из мастерской Сергея Герасимова он вынес абсолютную веру в личное актерское решение; Театр же на Таганке вооружил его своеобразной актерской техникой, вовсе далекой от классического «перевоплощения». Даже в ярко-портретной роли Блюхера Губенко не смог «исчезнуть»: это было не перевоплощение, а азартный диалог актера и «прототипа» внутри образа: диалог о героизме и воле, о вере и самоотверженности. Губенко как художник был заряжен сквозной темой, сквозным переживанием, при котором мир — не резервуар, из которого можно черпать по необходимости, но загадка, которую нужно решить целостно. В сущности он был заряжен исповедью. Он только не верил, что истина проста...

Мысленно соединяю края, стараясь уловить то единое, что сумел передать Губенко-актер в этих своих работах. Энергия. Острота. Нетерпение. Юмор. Острый перевес жизненной силы над гармонией. Изящество, обаяние, быстрая, реактивная, «южная» контактность. Мгновенное вживание в «предлагаемые обстоятельства». Но еще что-то... В сощуренных улыбающихся глазах — какой-то немой вопрос... что-то выжидающее, дерзкое, может быть, опасное.

Теперь знаю, что это боль.

«Крепкий актер», с самого своего дебюта в 1962 году запомнившийся зрителям и за десять лет работы сумевший стать любимцем публики, — в сущности, не считал себя осуществившимся. Это стало ясно, когда на рубеже

нового десятилетия он перешел к режиссуре.

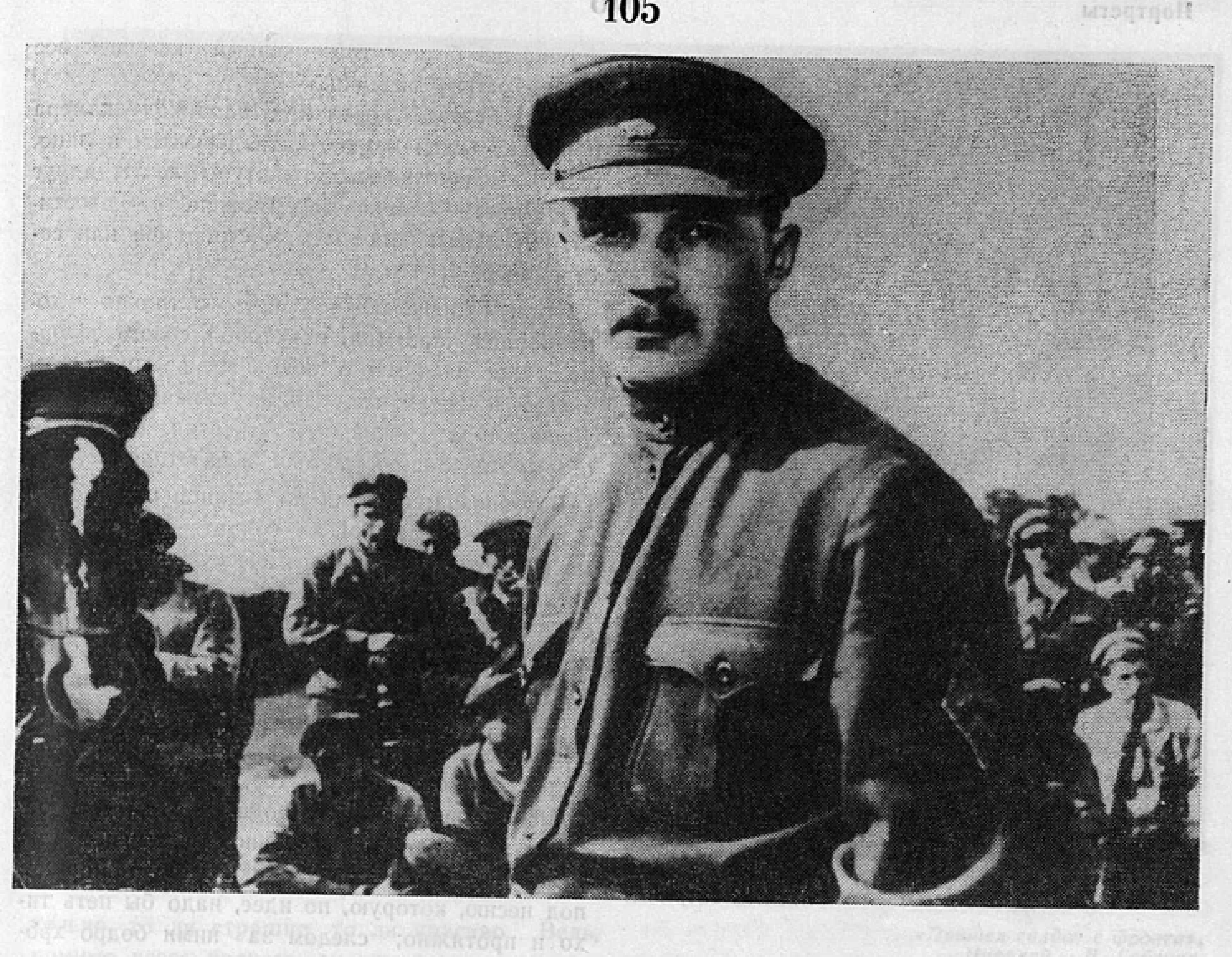
Начал «заново». Еще раз окончил ВГИК — на этот раз режиссерский факультет. На свой страх и риск попробовал варианты постановочного стиля. Сделал одну картину — хорошую. Сделал другую — плохую. Собрался с духом и сделал третью.

И вот эта третья — «Подранки».

Когда в эту картину вживаешься по ходу просмотра, когда выносишь из нее общее ощущение первых послевоенных лет — ощущение пепелища, на котором ищут друг друга, тревожно перекликаясь, обугленные, осиротелые души, когда ожесточившаяся душа маленького волченка-детдомовца как бы прорастает в твою собственную душу и откликается в ней немым вопросом выросшего, взрослого человека, который ходит теперь по миру и все окликает, окликает ушедших, — когда трагедию «Подранков» воспринимаешь целостно (на что и рассчитано произведение), лента кажется простой и плавной по ритму и очень однородной по интонации.

Между тем, когда всматриваешься в нее с целью понять, «как сделано» (читаешь монтажную запись или смотришь второй раз, уже с интересом к «технологии»), обнаруживаешь, что эта естественно-ровная ткань не проста, что она соткана из узлов и петель, что она вся колется, царапает, торчит эпизодами, что общая ностальгически-серьезная мелодия складывается тут из отдельных партий, среди которых чувствительные мотивы даже и не ведут, а ведут — острые, озорные, иронические, веселые, дерзкие. Эксцентрика — на уровне микроэпизода, на уровне кадра и плана. Детдомовец влез в автомобильную покрышку и катится с горы... «Стой!!» — рявкает воспитатель. «Не могу остановиться!!» — глумливо вопит воспитуемый. Кадр — анекдот, кадр — хохма, кадр — дерзость, соизмеряемая с очередной проделкой учеников. Физрук, взгромоздившись на старинный фонтан, проводит утреннюю гимнастику — смысл эпизода в том, как проползли к крану, пустили в фонтан воду и облили физрука. А вот еще — как катались верхом на свинье... Губенко повествует в ритме баек, которыми обмениваются воспитанники, тайком куря в уборной. В конце каждой байки вырастает грозный воспитатель Криворучко: «Два наряда вне очереди!!» И как во всяком бурсацком фольклоре — тут страсти и страхи смешаны с глумлением и насмешкой. Это игра, постоянная и острая игра, в которой сквозит своя безжалостность, причем разыгрывают друг друга и те и эти: и «мы» и «они», и ученики и учителя. Если ученики приносят на урок зоологии живого грача и, дождавшись, когда молоденькая «училка» отвернулась, ловко подменяют на ее столе чучело живой птицей, то «училка» при первом же неожиданном движении этой птицы, конечно, хлопается в обморок — к бурному восторгу класса... Класс, воспользовавшись такой удачей, сбегает, но тот, кто рассказывает нам всю эту историю (а он тайно влюблен в «училку»), — вглядевшись в ее лицо, вдруг подозревает, что обморок притворный... Жанна Болотова выявляет в этой роли несколько слоев: старательная учительница, а еще — сама недавняя школьница, которая озорно подыгрывает своим ученикам, а еще — неотразимая красотка, за которой ухаживает сам грозный воспитатель Криворучко, а еще... девочка, которая старается держать марку, но в сущности — беззащитна.

Неуловимый налет эксцентрики окрашивает актерскую ткань фильма. В решающие моменты режиссер Губенко смело укрупняет план и удлиняет кадр, вводя настоящие актерские этюды; можно было бы сказать, что эти этюды нарушают монтажную плавность действия, но в том-то и дело, что тут никакой плавности и нет, а ритм рвется и замирает, подчиняясь иному ритму, вернее, аритмии судьбы. Вот гонится милиционер за беспризорником — мелькают углы, камни, кадры — поймал! — сдал в детприемник — и все замерло, замерзло; возникла комната с хозяевами. Сироту усыновили (впрочем, и тут есть «вывернутый» смысл: затем и «усыновили», чтобы получить под это дело комнату) — на столе тарелка с супом, суп съеден. «Еще капельку!» — осторожно просит шкет, — и время замирает, кадр застопорен, аппарат крупно берет хозяйку с половником; кадр — двадцать пять метров, чуть ли не

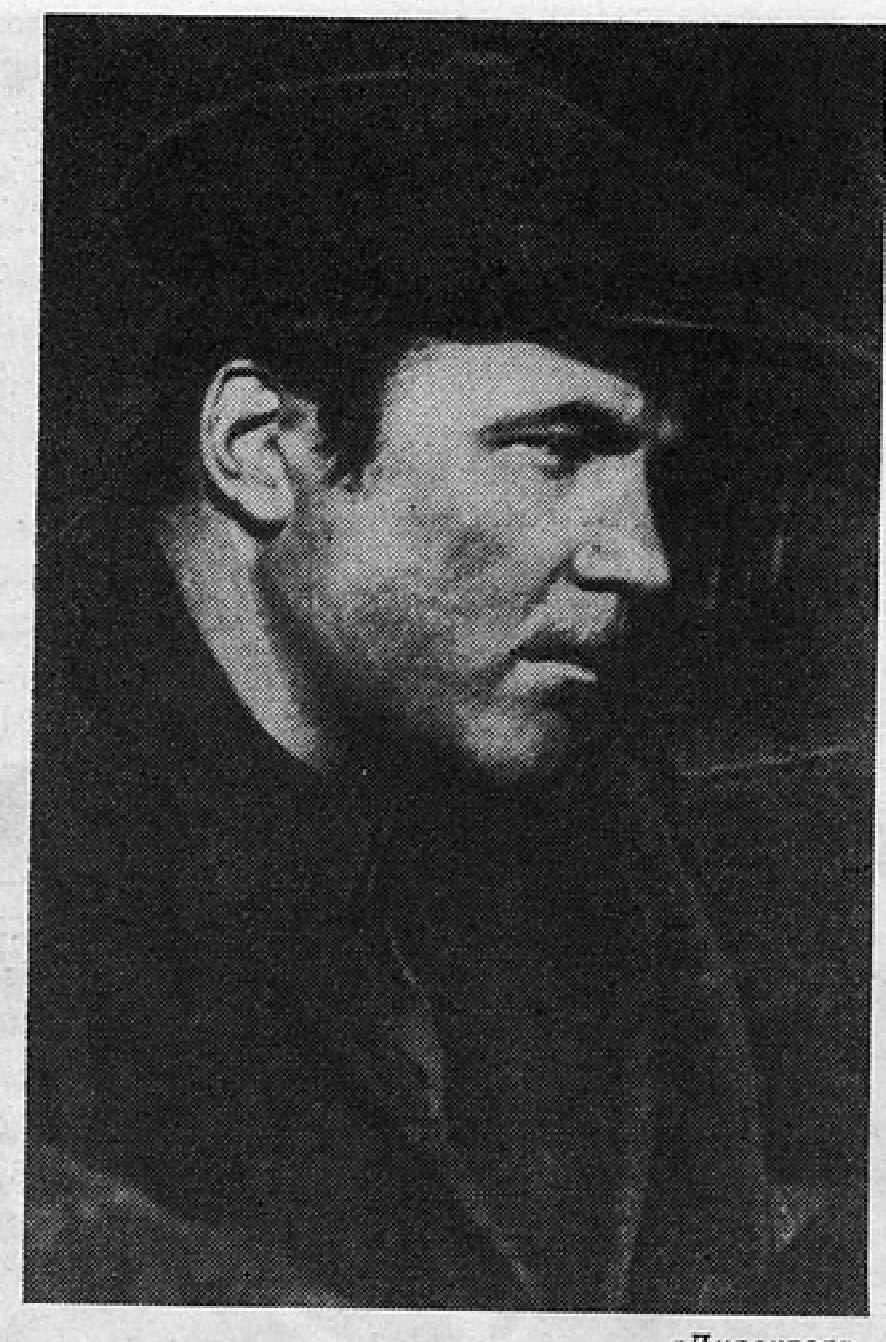


*«Пароль не нужен».*
*Блюхер*

минута экранного времени! — показывает, как пышная хозяйка с издевательской скрупулезностью отмеряет к а п л ю в тарелку. Н. Гундарева играет актерский этюд... Вот в таких крупно данных, останавливающих ритм ленты этюдах — секрет стиля Губенко.

Это секрет мозаики. Каждый эпизод — как кусочек камня, монолитный, жесткий, внутри себя цельный. Царапающий. Кусочек — независим, и вроде бы не стыкуется тонально с соседними, — но общий тон все-таки возникает. Из камешков, острых и контрастных, создается картина, полная тончайшего воздуха, полная полутонов и лиризма, — когда смотришь в целом. Вот так ощущение горечи и скорби создается в фильме Губенко движением эпизодов, в каждом из которых бьется озорство, жизненная сила, азарт и злость.

Кстати, о капле супа. Этот эпизод, вообще говоря, я принял не без внутреннего сопротивления. Моему непосредственному чувству мешала заложенная здесь почти сатирическая экспрессия. Мне было бы понятней, если бы не сытая, издевательски увиденная, ненавистная автору «жирная баба» пожалела тарелку супа голодному пацану, — а такая же измотанная, ослабевшая духом, измученная, да пусть даже и остервеневшая от нужды, но в принципе н е з л а я женщина... И может быть, в другой ленте, в другом стилистическом контексте, ну скажем, у Хуциева, такое решение было бы единственно верным. Но Губенко по природе эксцентрик, человек острых решений и резких душевных импульсов. У него общий человече-


*«Директор».*
*Алексей Зворыкин*

ский план: добро, любовь, красота — проявляются не в прямом чувствовании, которое наверняка отдавало бы здесь чувствительностью, а через столкновение резких, противоречивых страстей, в которых нет места аптекарской справедливости. Именно так: через ненависть к этой «жирной бабе», через отчаяние голодного волчонка, кусающего человеческую руку, через презрение к сантиментам лежит путь в человечность для этой сорванной души. И только так может Губенко-режиссер передать мир ее: мир, в котором впечатления бытия не раскатываются плавно и просторно и не вырастают естественно одно из другого, а бьют тебя неожиданно, душат, сбивают с ног, ставят на ноги, на дыбы, на гребень, и ты, подхваченный этим водоворотом, становишься злым и веселым, и мстишь, и дерешься, и кусаешься, и хохочешь... и потом, вдруг рывком затормозив, — ощущаешь бездну горя: черный камешек все той же острой мозаики.

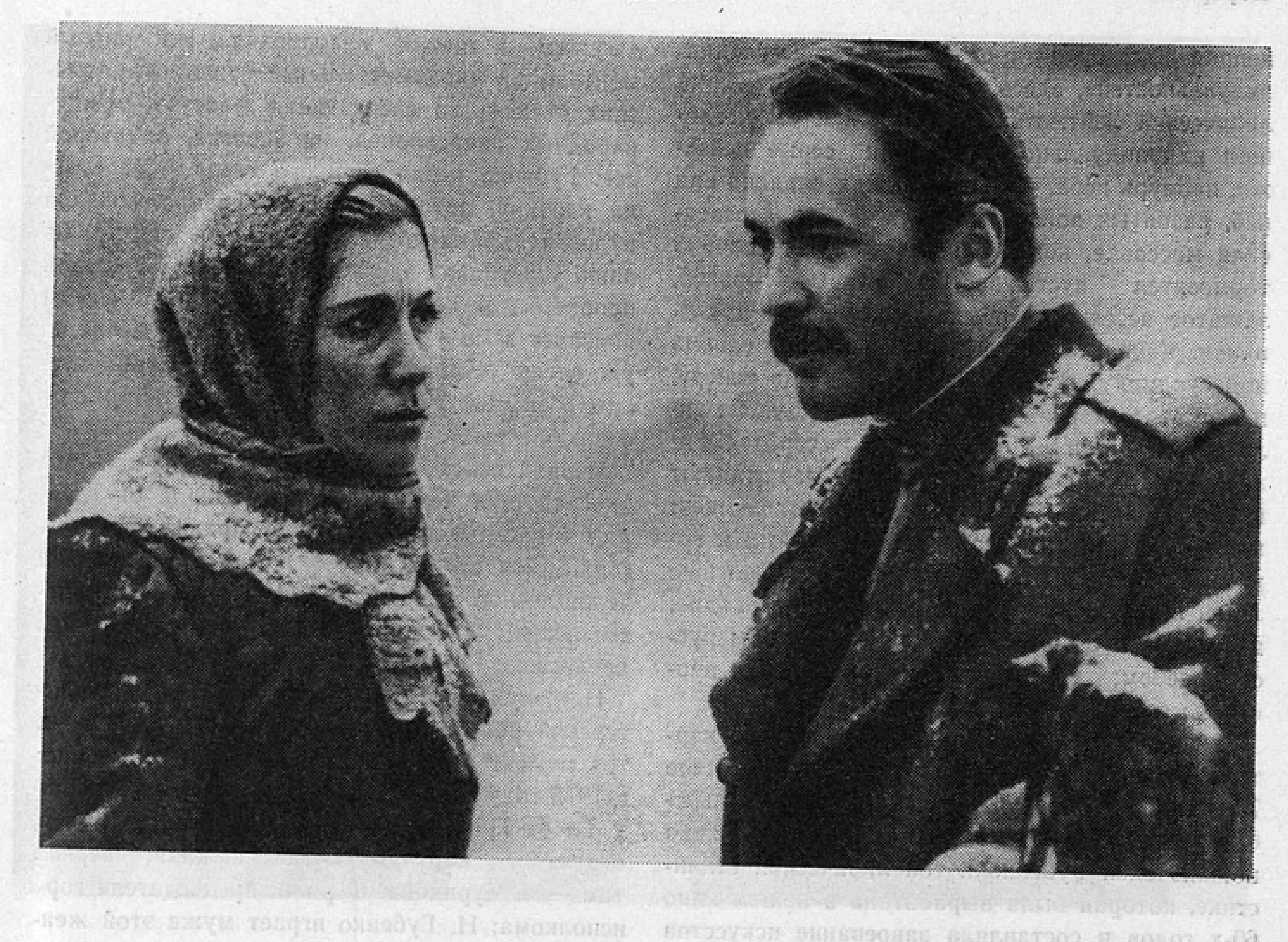
Каждый раз, когда в «Подранках» камера обрывает бег и крупно вглядывается в лицо, из-под эксцентрической фактуры ленты вдруг проступает — словно заторможенная — патетика: ненависть или любовь, страдание или сострадание.

Стиль Губенко-режиссера — это тонкая интонационная аритмия, в которой сквозь заторможенное раздумье о людях все время прорывается неубитая, озорная, неуемная, почти неуправляемая жизненная энергия. Отсюда — острый контрапункт иронии и патетики.

Вот эпизод: занятия по военной подготовке. Военрук — вчерашний солдат — трогательно маскирует свою педагогическую неумелость четкой подачей команд. Ролан Быков тоже дает несколько планов роли: щемящая жалость к ученикам прикрыта старательной строгостью, а строгость снята юмором. Идет взаимный розыгрыш: ученики незаметно передразнивают военрука, он это чувствует и не поддается, они видят, как он не поддается, и, жалея его, исполняют необходимое. Во всем этом есть оттенок какого-то пронзительного комизма: мир сдвинут с оси; воспитанники уходят маршем под песню, которую, по идее, надо бы петь тихо и протяжно; следом за ними бодро хромает военрук — в этом хромающем проходе и в «Землянке», переделанной в марш, как раз и вибрирует характерная для Губенко интонация, когда не знаешь, смеяться или плакать... Но и это не все! Из-за деревьев всю эту сцену наблюдает старик-сторож; ему жалко детишек; в сердцах он начинает передразнивать военрука... Теперь начинается немой этюд Евгения Евстигнеева, где старик проделывает штыковые выпады метлой, и в этом молчаливом танце еще раз пародируется, выворачивается наизнанку вся сцена, и еще раз жалость прикрывается смехом, и еще раз из-под смеха бьет боль, и еще раз мгновенно прячется, ощетинившись озорством и эксцентрикой.

«Что-то чаплиновское», — писали критики об этом эпизоде. То ли плачешь, то ли смеешься.

И боль и красота — вместе; а главное — неразделимо. И не знаешь, то ли все это трога-



тельно, то ли страшно, то ли красиво... Ведь, помимо всего прочего, он еще и удивительно красив операторски — этот «этюд с метлой»; ведь все это происходит в старинном парке, пронизанном солнечным светом. И это ощущение красоты мира, который внутренне кровоточит, — тоже не уберешь из стиля Губенко. Он одновременно видит катастрофическую подорванность сиротской доли и — упрямую живучесть этих раненых душ. В сломанных побегах жизнь прорастает куда-то вбок, но гонит, гонит соки! В Губенко озорство и дерзость соединены с какой-то обезоруживающей чувствительностью. Мальчишку-жулика поймал милиционер; свобода кончилась; парня ведут в детприемник — в этот момент камера любуется прозрачным, прохладным, предрассветным одесским пейзажем, и в этом простодушном операторском акценте (который, по-моему, из драматургии тут выпадает) тоже замечательно

*«Пришел солдат с фронта». Николай — Н. Губенко, Вера — И. Мирошниченко*

выявлен ртутно-подвижный, переменчивый, живучий, лукавый, простодушный и озорной взгляд режиссера на мир.

В первых двух лентах Губенко как бы пробовал разные стороны этого мироощущения: сначала одну, потом другую, пока в третьей ленте, в «Подранках», все, наконец, соединилось.

Первый фильм Губенко — «Пришел солдат с фронта» — был сделан в 1971 году по мотивам рассказов Сергея Антонова, причем сценарий писал Василий Шукшин, в ролях рядом с самим Губенко (он играл вернувшегося с фронта председателя колхоза) снялись Ирина Мирошниченко и Михаил Глузский. Все сильные индивидуальности. Однако режиссерская кон-

цепция была ориентирована не на «блеск индивидуальностей», здесь занятых, — но на общий лирический лейтмотив, который как бы поглощал индивидуальности. Решали серые пейзажи, пасмурь неба, унылость дождя, жалкий вид изб, разбитых войной; решала скупая деревенская массовка, когда лихость частушек словно тормозится пустынностью улицы — горькое, зажатое веселье первых послевоенных праздников. Фильм был снят приглушенно, словно под сурдинку; стиль отвечал теме. Я и теперь, пересмотрев картину заново, живо ощущаю силу ее стилистики. Поразительно смотрится финальный долгий план, когда герои пережидают в поле, пока пройдет колонна пленных немцев; медленно движется серая лента пленных к горизонту; стоят, глядя им вслед, выросшие здесь люди, и все это охвачено в одном кадре, и соединено с полем, с серым дождливым русским небом; думаешь: до чего велика и просторна земля, а сколько страданий...

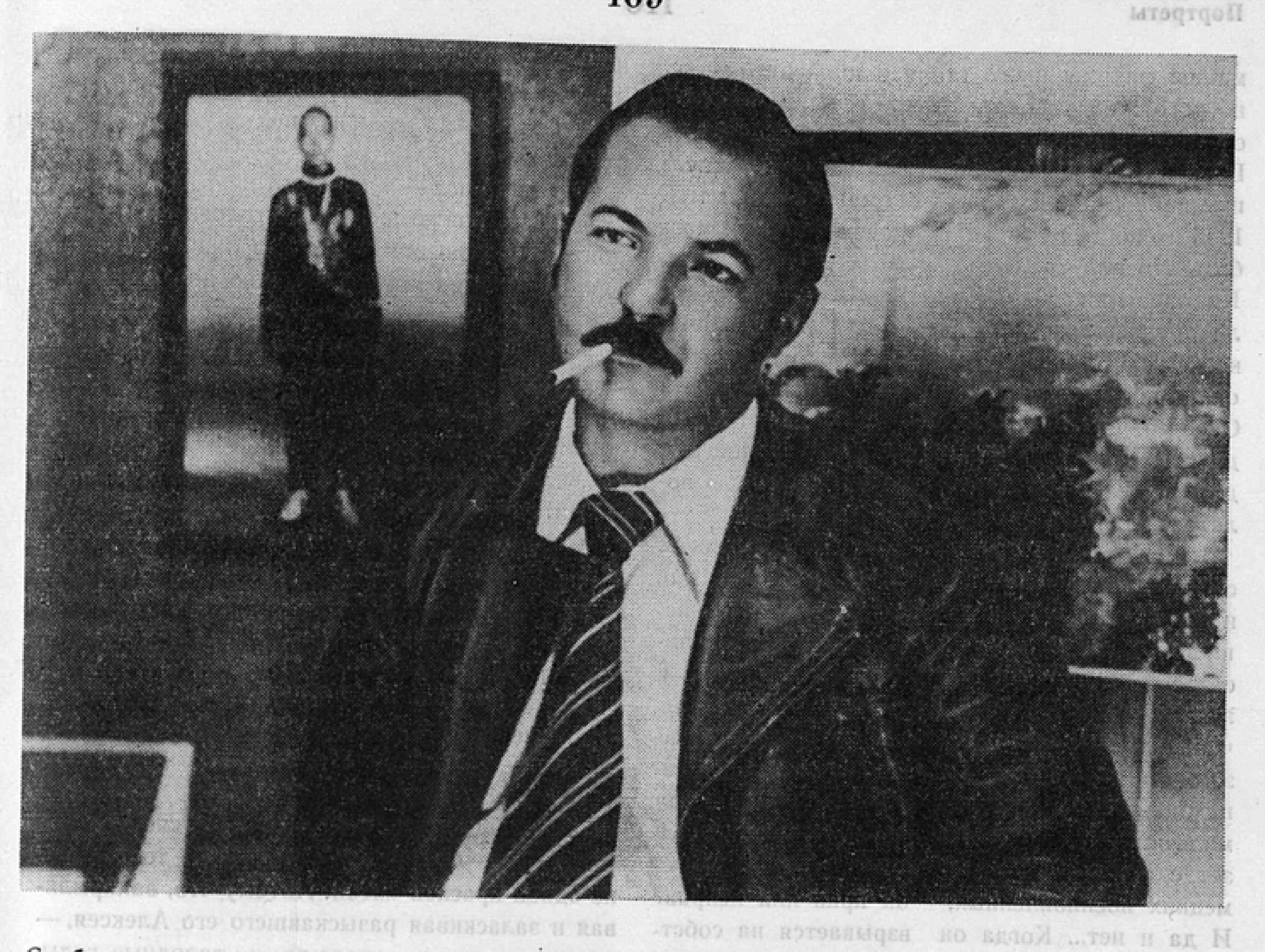
И все-таки чего-то «не хватило» первой картине Губенко, чтобы стать событием в начале 70-х годов. Пожалуй, слишком «ожидаемым» был режиссерский почерк. Слишком уж явно подключался Губенко к той лирической стилистике, которая была выработана в нашем кино 60-х годов и составляла завоевание искусства тех лет. Губенко был другой, но словно бы еще не знал этого. Режиссерский почерк его первой ленты: и сдержанная фактура, и налет психологического минора — все это перекликалось с лучшими стилистическими решениями тогдашнего кино. Губенко «подключился» к стилю, он действительно в п и с а л с я в киноситуацию, но легко представить себе, сколь многое от его характера, от его темперамента, от его неистовства и озорства пришлось ему при этом отсечь.

Это легко себе представить уже потому, что во второй ленте (она называлась «Если хочешь быть счастливым» и рассказывала о вертолетчике, испытывающем в Индии советские машины) — все это выплеснулось на экран с безудержной яркостью, внешней экспрессией, патентованным сверканием плоскостей, кричащей сочностью натюрмортов, этнографической суетой сцен восточного базара, операторской «жутью» в сценах наводнения... Ни рваный монтаж, ни «документальный стиль» экзотических съемок, ни сверкающая фактура международных авиасалонов, ни энергия, с которой сам Губенко играл главного героя, — не спасли картину, потому что в основе ее лежала нулевая драматургия, и яркость антуража лишь усугубляла здесь отсутствие человеческой проблемы. В какой-то степени и этот фильм вписался в моду момента, только на сей раз он уж очень уступал стилистическим законодателям середины 70-х годов — тому же «Романсу о влюбленных».

Первой своей картины Н. Губенко никогда впоследствии не стыдился, о второй он говорил с нескрываемой болью — провал был тем горше, что отсутствие интереса к внутренней человеческой драме подчеркивалось здесь вызывающей «нескромностью» художественных средств.

Пожалуй, все-таки не в режиссуре, а в актерской работе удалось Николаю Губенко в тот момент понять и выразить свое состояние: в 1975 году он снялся в фильме «Прошу слова» у Глеба Панфилова. Роль — «вторая», но в структуре картины очень важная; первая там — И. Чурикова в роли председателя горисполкома; Н. Губенко играет мужа этой женщины. Она — сильная натура, олицетворение советской власти в городе, а он... футболист. Продолжая тему, начатую еще А. Зархи и И. Хейфицем в «Члене правительства», Г. Панфилов всеми средствами стремится спустить образ государственного человека с котурн; муж-футболист здесь так же необходим, как мытье полов главной героиней... Но режиссерская концепция Г. Панфилова — предмет особый; нам сейчас интересно, как в пределах своей актерской задачи действует Н. Губенко.

Его герой — человек с мускулами атлета, координацией жонглера и победоносной улыбкой неотразимого красавца. Образ создан «микросредствами», что называется, тонкой кистью; при этом краски, средства, элементы, из которых Губенко строит облик своего героя, — это элементы внешности «сильного человека». Но этот сильный человек где-то внутри души, на дне характера — бесконечно слаб.



*«Прошу слова».*
*Сергей Уваров*

Слабость его, особенно по контрасту с крупным характером героини Инны Чуриковой, — тоже выявлена «тонкой кистью»: эксцентричностью манер, легчайшим налетом фатоватости. Но и от комического высмеивания своего героя Губенко удерживается. Он его... жалеет. И это принципиально новое состояние для творческого пути актера. Он привык или восхищаться своими героями или беспощадно расправляться с ними. Он знал либо сильных людей, либо — слабых. Но сыграть внутреннюю слабость в человеке, состоящем, кажется, из одних признаков силы, — задача совершенно нового типа. Раскрыть в человеке слабость не для того, чтобы уничтожить, а для того, чтобы понять его, — это совершенно новый Губенко.

Не найдя еще режиссерского стиля, он в критический момент нашел человеческий тип — пластический рисунок и актерские краски, в которых выразил новое для себя мироощущение. Когда это мироощущение оделось в режиссерскую концепцию, — появился фильм «Подранки».

Я хочу сказать, что зрительское воздействие «Подранков» объясняется вовсе не тем, что тут «найден стиль» (хотя он найден), а тем, что этот стиль оправдан изнутри духовной проблемой, в решении которой Губенко оказался неповторим, как всякий крупный художник. И в данном случае уже неважно, «совпадает» или «не совпадает» стиль «Подранков» с какой-нибудь иной работой: повлиял или не повлиял на Губенко, скажем, «Амаркорд» Феллини. В таком случае даже если и «совпадает» внешне — не повторяет внутренне. Ища «Подранкам» аналогий в ряду советских лент, я вспо-

минаю фильмы иного стиля и иной интонации, но того же духовного склада. Я вспоминаю обидно недооцененный, на мой взгляд, фильм Бориса Яшина «Ливень», где сквозь обугленные войной души теплым ветром проходит май 1945 года, и тоже не скажешь однозначно: боль это или радость, счастье ли, горечь ли. Как не скажешь о Тарковском: «счастливое» ли детство изобразил он... и легкое ли время, когда горечь потери преображается в духовный опыт, порождает великое таинство личности?.. Оно, может, и не счастливое, да вот нет у нас другого детства, чем это, трудное, и нет нам другой земли, чем эта, истерзанная, кровью политая, родная.

Я могу сказать, что автор «Подранков» всем существом любит свое окровавленное детство, и простой арифметикой тут не много объяснишь. Вся внутренняя драматургия ленты построена на ощущении этой горькой любви, и экспрессивный, неожиданный, ртутно-переменчивый, то потаенный, то взрывной ритм рассказа здесь потому и убеждает, что вызван к жизни подлинностью душевной драмы. Когда мальчишка, у которого немцы убили отца, ползет с пачками динамита взрывать лагерь немецких военнопленных, — он прав или неправ? И да и нет... Когда он взрывается на собственном динамите, и вы мысленно кричите ему: зачем, зачем?! — вы тем же сердцем понимаете, что́ толкнуло его на это безумие, вы отлично знаете, «зачем»... И видите его глаза за секунду до взрыва — никакие слова не опишут ту смесь боли и запредельной решимости, которую пережитое поселило в этих глазах...

В роли Вальки Ганьдина Н. Губенко снял девочку. Он говорил: «Когда я увидел ее глаза, я понял, что сниму эти глаза, даже если она не сможет произнести ни одной реплики. Перепишу роль, сделаю ее бессловесной, но сниму — глаза...»

Это и есть точность режиссерского решения, когда художник знает, чего он хочет.

Он это знает, и острее всего — тогда, когда драма не поддается линейному решению, и не скажешь: вот этот прав, а тот виноват.

Двух братьев нашел герой, когда уж давно перегорело все, когда вырос, оперился, вышел из беспризорников в писатели, — разыскал тогда своих, разбросанных когда-то войной, выросших в чужих семьях, под чужими фамилиями.

Одного нашел — в тюрьме.

Так прав или не прав этот уголовник, этот человек с перекошенным от обиды лицом, которого Георгий Бурков играет — словно последнее выкрикивает, — прав ли он, когда отвернувшись к зарешеченному окну, чтобы не видны были слезы, — взрывается проклятиями в адрес матери: «Нашла выход — в петлю полезла!.. Нет, милая! Родила четверых — поставь их на ножки сначала. Будь хоть война, хоть всемирный потоп! Вот тогда ты мать!.. Не верю, не верю, чтоб она не подумала о том, что нас ждет без нее! Подумала! Подумала! Знала даже наверняка, что мы сдохнем, сдохнем! Знала! И в петлю полезла!.. А другие терпели...»

Другие — терпели. А она — не вытерпела. Не вынесла ожидания, как дети станут умирать у нее на руках с голоду. Как тут судить? Только — страдать за нее. Сострадать. Но от этого боль не становится меньше.

Да и другой брат: гладкий, преуспевающий, счастливый гурман и весельчак, — тоже ведь не одной краской писан. Потому что, закармливая и заласкивая разыскавшего его Алексея, — помнит ведь, как когда-то, в голодные годы, хрустя яблоком, оттолкнул его, волчонка, оборванца, — не может забыть! И забыть не может, и зализать не может, и... надо видеть в этой роли А. Калягина. Как умеет Калягин посреди всего этого дыма коромыслом, хохмочек, шуточек, остроумной блажи и многослойного притворства — показать нам вдруг распахнутые глаза, округляющиеся от неожиданного страха совести.

Что может ударить сильнее, чем это — изнутри?

Сквозь годы сиротства, сквозь частокол обид пробивается волчонок, а когда достает у него сил свести счеты с обидчиками, выясняется, что несводимы эти счеты, потому что несла всех вместе великая беда, и предстоит самое трудное, самое тяжкое и самое светлое: понять друг друга.

Острей всего выходит Губенко на этот ду-



*«Подранки».*
*Криворучко*

ховный конфликт в главной сюжетной антитезе фильма: во внутреннем соперничестве, в ненависти почти — главного героя с воспитателем Криворучко. Эта линия не просто заложена в сюжет как ось внешнего драматизма — она парадоксальным образом, через образ взрослого Алексея, рассказчика, замыкает на себе весь интонационный ритм этой исповеди. И если между остервенелым детдомовским мальчишкой и фатоватым воспитателем — полная драматургическая несовместимость, то в фигуре рассказчика, вспоминающего эту вражду, — эта вражда как бы замыкается, тормозится, оборачивается вопросом, болью, нераздельностью. Сначала меня это беспокоило, будоражило, злило. Юозас Будрайтис казался холодным. Мне чудился просчет в самом замысле — ах, вот что: писатель разыскал потерянных своих родственников, потому что понадобилось «для книги», а так бы и не вспомнил?.. Сдержанная «прибалтийская» манера игры Будрайтиса выпадала из воспаленной логики исповеди... И вдруг я принял все это — именно «вдруг» — мгновенным озарением. Ибо при такой исповеди повествователь может и не иметь «бытовых очертаний». Губенко словно заморозил героя-рассказчика, затормозил в нем внешнее движение, чуть размыл контуры и...

Тут мы подходим к главному и замечательному профессиональному решению Губенко-режиссера.

Он отдал Будрайтису свой голос.

А внешность свою отдал антиподу героя.

Озвучил роль рассказчика, а сыграл — воспитателя Криворучко.

Не отсюда ли — поразительное, незаметно

входящее в вас ощущение того, что люди, сцепившиеся в ненависти, — как-то необъяснимо родственны, неразделимы. Даже сами не знают, как кровно связаны друг с другом.

Теперь вспомните, каков воспитатель Криворучко в исполнении Николая Губенко. Этот держиморда: «Два наряда вне очереди!!» Этот фат с бакенбардами, в шляпе. Этот мастер художественного свиста, взмокший на сцене от страха. Этот провинциального замаха бретер, никогда не снимающий перчаток. Губенко играет резко на грани шаржа, он провоцирует в зрителе раздражение... словно тетиву натягивает.

Потом — стремительная развязка.

Вы, конечно, помните кульминацию фильма.

Погиб Валя Ганьдин. ЧП. Воспитанники выстроены. Приказ: сдать оружие. Неохотно отдают припрятанные патроны, порох, старые ножи — все, что собрали по лесу. Криворучко находит у Алексея кортик.

Кортик — память об отце.

Неравная схватка. Волчонок с криком «фашист!» кусает преподавателю руку. Тот, выйдя из себя — бьет мальчишку.

И предстает перед педсоветом. И слушает, что говорят ему.

— Поднять руку, и на кого?! Они же... они ж ведь и так... подранки. А вам я после этого руки не подам, хоть вы и были выше меня по званию...

Самое страшное — даже не то, что произойдет через несколько секунд. Самое страшное, когда Криворучко, спасаясь от этих речей, готовый сквозь землю провалиться, все еще держится, и четким, тяжелым солдатским шагом идет к двери, но останавливается, пригвожденный репликой директора интерната:

— Товарищ Криворучко! Никто вам уходить не разрешал!

Через несколько секунд, в соседнем темном классе, думая, что он укрылся от чужих глаз, он станет давиться рыданиями, он снимет перчатки, и Алексей впервые увидит руки, которые кусал. Обгоревшие руки танкиста.

Вот он, катарсис.

Кто тут кого должен пожалеть? Обвалилась жизнь, нет и следов «счастливого детства», не возвратится рай, но надо быть людьми именно здесь, в этой жизни, в этой правде, где люди не хотят ранить друг друга, а ранят, и рады бы забыть боль, да не могут. И стало быть, именно в этой боли, в этой правде надо полюбить жизнь, и стерпеть боль, и возвыситься.

...Кажется, что только теперь, в таких вот фильмах, и начало по-настоящему говорить о себе послевоенное поколение. Не так, как было когда-то, в молодых стихах, где юные романтики доказывали старшим, другим, то ли — что непохожи на них, то ли — что похожи. Исповедуясь, измеряют до конца именно *своюю* судьбу, *свой* жребий. В *своей* судьбе надо увидеть великий смысл — оправданность судьбы. Андрей Тарковский пережил эту тему на высотах философского раздумья. Николай Губенко другой: он погружен в горячку страстей; в нем нет философской тоски; его сангвиническая контактность, взрывной темперамент, спонтанная цельность чувств и мгновенная, конвульсивная боль окрашивают исповедь в иные цвета; Губенко не рефлектирует, он ищет словно наощупь, ушибаясь, но ищет он — то же самое: высокую оправданность трагической судьбы.

По несчастью или к счастью, — истина проста:
Никогда не возвращайся в прежние места!
Даже если пепелище выглядит вполне, —
Не найти того, что ищем, ни тебе, ни мне...
А не то рвану по снегу — кто меня вернет? —
И на валенках уеду в сорок пятый год!
В сорок пятом угадаю, там, где, боже мой,
Будет мама молодая и отец живой...

Некоторые зарубежные критики принялись спорить: так «надо» или «не надо»? Ностальгия это или ее отрицание? «Несчастье» или «счастье»?

Вот пример, когда духовную драму измеряют линейками. Или в синхронном переводе стихи Г. Шпаликова, венчающие фильм, были похожи на дидактический вывод и нравоучение?

Есть счастье, которое выше, весомей безоблачности. Это счастье — когда находишь силы вынести то, что обрушила на тебя историческая судьба. Это счастье — когда трагедия детства, сломанного войной, возвышается в духовный опыт. И становится стержнем человека.

Это и есть единственное счастье: счастье личности.

*И. Лисаковский*

# Псевдореализм: явление, сущность, практика

Задачи критики и киноведения, исследующих современный западный кинематограф, намного упростились бы, если б в нем существовали лишь «недвусмысленные» художники, чье творчество относилось бы только к буржуазной или только к демократической и социалистической традициям. Действительность, увы, намного сложнее. Для исследователя-марксиста бесспорно положение, опирающееся на ленинскую теорию двух культур, — положение о том, что в рамках буржуазного общества тенденции искусства прогрессивного и искусства реакционного принципиально и неизменно противостоят друг другу. Но было бы наивным упрощением полагать, что они непременно обособлены в качестве неких параллельных явлений. Их противостояние сплошь да рядом обнаруживается внутри произведений, по-своему, быть может, цельных и значительных, нередко — между различными фильмами, принадлежащих одному автору. Анализ показывает, насколько сложно порой переплетаются в творчестве многих крупных кинематографистов Запада различные идейно-философские и эстетические влияния, насколько близко соседствуют, в какой мере взаимопроникают (и борются!) элементы буржуазной культуры, буржуазного миропонимания и мироощущения и культуры демократической, прогрессивной.

В арсенале советской искусствоведческой и эстетической науки существуют и постоянно совершенствуются аналитические инструменты, позволяющие «расшифровывать» художественные полотна сложнейшего плетения, выделять в них едва ли не каждую нить, осмысливать и объяснить, с какими другими нитями, почему и как она переплетается, какие идейно-смысловые и художественные краски вносятся при этом в общую ткань произведений. Но сколь бы скрупулезным и тонким ни было изучение каждой такой нити, крайне важно вовремя отойти на некоторое расстояние и взглянуть: что за узор в целом дают все эти переплетения, в какую общую картину складываются многочисленные, часто спорящие друг с другом цветовые пятна. Другими словами, в киноведческой работе совершенно необходимо идти к определению общего типа творчества того или иного мастера, раскрывать связь идейно-эстетических основ его произведений с конкретным творческим методом.

Наиболее общие художественно-оценочные принципы позволяют нам уверенно ориентироваться в огромном потоке зарубежной кинопродукции, выделять основные направления, соотносить фильмы, попадающие в поле нашего зрения, с различными качественными уровнями пестрой по составу, неоднородной культуры. Мы достаточно четко прослеживаем линию, продолжающую и развивающую традиции реализма, без труда распознаем экранные опусы декадентско-модернистского толка; объектом наших критических обзоров и анализа становится и не столь уж многочисленная сегодня кинопродукция, предназначенная для «избранных», и так называемый «джанк» — все растущий поток откровенно дешевого «коммерческого кино».

Обратим внимание: общие художественно-оценочные принципы, позволяющие, допустим,

говорить о каком-либо произведении как о реалистическом, и принципы, исходя из которых мы относим тот или иной фильм к категории «массовой культуры», — принципы эти не совпадают, они лежат в разных плоскостях. Определяя тип творчества в первом случае, мы ведем речь о методе, то есть о наиболее глубинных основах творчества, во втором — имеем в виду социально-эстетическую значимость произведения, выясняем его роль и место в своеобразной табели о рангах буржуазной культуры. Но в одной строке этой табели могут соседствовать кинокартины отнюдь не равнозначные, созданные на разных идейно-творческих платформах, стало быть — различные по своему методу. Сказать только, что фильм «элитарный» или, наоборот, «коммерческий», значит еще ничего не сказать о его идейно-эстетической сути.

Нужно признать, что в последние годы многим нашим критикам полюбилось в качестве кардинального именно это разграничение — искусство элитарное и «маскульт». Они-то и служат своеобразными рамками, в которых ведется более подробный анализ, связанный преимущественно с проблемой стиля, или более широко — с проблемой художественности. Явления киноискусства при этом рассматриваются под различными углами, но как бы с одного общего направления. В работах, часто и содержательных и интересных, внимание сосредоточивается на таких сторонах произведений, как сюжетно-мотивировочная достоверность, принципы поэтики, структура образности, жанровая определенность, то есть на признаках важных, чрезвычайно существенных для художественной характеристики того или иного фильма, школы или целого направления, но на признаках все же вторичных, «надстроечных» по отношению к идейно-эстетической основе, к методу. А коренной вопрос — каков метод? — остается «за кадром».

Дело, разумеется, не в каких-то формальных требованиях, не в искусственном подталкивании к подчас кажущемуся лишним теоретизированию (ведь весьма убедительный, даже виртуозный, разбор можно провести и на эмпирическом уровне). Дело в методологической чистоте анализа. По нашему убеждению, нельзя определить место и направленность произведений, их стилистику, структуру, не пытаясь четко представить себе метод, в системе которого возникла данная художественная ткань. Не акцентируя внимания на «базовых» категориях, нетрудно, скажем, предположить (во многих случаях на практике так и происходит), что на основе одного метода, прежде всего реализма, могут уживаться различные, подчас и противоположные, тенденции, связанные с идейно-философской, нравственной, а в конечном итоге и политической ориентацией автора фильма и его героев. Другими словами, выходит, что конкретный тип идейно-эстетической платформы, то есть один творческий метод, будто бы может объединять различные, в том числе и противоположные, точки зрения на человека и мир. Такой вывод, вольный или невольный, представляется принципиально ошибочным.

Существо подобного рода заблуждений чаще всего коренится в нечетком разграничении понятий «стиль» и «метод», при котором некоторые формально-стилистические характеристики понимаются слишком широко — как метод. Бывают, к примеру, случаи, когда откровенно реакционные, антигуманные по духу произведения западного кино в нашей критике, попавшей под гипноз их внешне-изобразительной достоверности, добротной, реалистичной фактурности, принимаются за реализм, правда, с оговоркой, что реализм этот отмечен реакционной идейной или политической направленностью. Здесь сказывается крепко укоренившееся в сознании представление, будто жизнеподобность (изображение жизни в формах самой жизни) и есть реализм, по крайней мере, его основное, определяющее качество.

Но таких случаев, конечно, не столь уж много. Кинокартины во всех деталях отменно достоверные, с узнаваемыми («как в жизни!») ситуациями и персонажами, недвусмысленно пропагандирующие и защищающие буржуазные ценности и чуждые при этом каким бы то ни было формалистическим вывертам — они-то и составляют львиную долю коммерческой кинопродукции, — сегодня мало кто назовет ре-

алистическими. По отношению к ним все чаще применяется термин «псевдореализм». Приставкой «псевдо» подчеркивается анти-реалистическая основа этого социокультурного явления, которое разрослось до невиданных размеров и служит основным содержанием современной буржуазной «массовой культуры» в сфере кинематографа.

Но в чем ложность, этого «реализма»? Каковы его идейно-эстетические основы?

Прежде чем попытаться ответить на эти вопросы, скажем несколько слов о творческом методе как таковом.

Категория «творческий метод» — одна из самых молодых в эстетике и искусствоведении. Начало ее разработки советской эстетико-философской наукой относится к 30-м годам и связано с практической необходимостью осмыслить глубинные основы, определившие качественную новизну молодого социалистического искусства. Естественно поэтому, что речь поначалу шла о творческом методе социалистического реализма. Но очень скоро стало ясно, что терминологическое определение идейно-эстетических основ искусства — принципиальное достижение, одинаково важное для глубокого и правильного понимания всего историко-художественного процесса и любого конкретного типа творчества. Это открытие оказало существенное влияние на художественную практику, дало возможность теоретической мысли сделать решительный шаг вперед.

Став одним из фундаментальных понятий марксистско-ленинской эстетики, категория творческого метода тем не менее не успела еще отлиться в хрестоматийно-законченную общепринятую дефиницию: она продолжает уточняться, углубляться в работах различных авторов — отсюда и некоторая (подчас весьма заметная) разница в определениях, которые приводятся в литературе[1]. В целом вопрос этот очень не прост и крайне интересен с исследовательской точки зрения, но его детализация в нашу задачу не входит. Отметим лишь два необходимых момента.

Поскольку универсального определения творческого метода, который в одинаковой мере стал бы «рабочим» и для кинокритика и для философа, не существует, то для каждого научно-исследовательского уровня — философского, эстетического, конкретно-искусствоведческого — это определение будет «своим» и отразит специфику данного уровня (разумеется, такие определения не могут быть изолированными). Для выяснения поставленных нами конкретных вопросов наибольший интерес представляет структура метода на среднем — эстетическом уровне.

Что касается параметров, характеризующих качественную определенность метода, то здесь также существуют различные точки зрения. Согласно одной из них, конкретный творческий метод обусловливает вся совокупность черт, которыми обладает то или иное произведение (направление, школа). Представляется, что такой подход — своеобразный пережиток того времени, когда творческий метод понимался как набор строго определенных, в значительной мере канонизированных свойств, «списанных» с признанных произведений данного метода (эмпирический перенос и включение конкретных черт, наблюдаемых в художественной практике, в обобщения более высокого порядка — естественны для начального периода научной разработки проблемы). Не выглядит убедительной и противоположная точка зрения, согласно которой для определения метода достаточно выделить лишь одно-единственное, изолированное от других, свойство.

Думается, что столь сложную систему, как метод, характеризует все же ряд взаимосвязанных, достаточно обобщенных признаков, среди которых важно определить ключевое, ведущее (им может быть и некоторое обобщенное свойство и отношение — все зависит от уровня обобщения). Такое свойство или отношение является системообразующим; без него (даже при наличии остальных признаков) система либо перестает функцио-

[1] Среди наиболее значительных работ последнего десятилетия, специально посвященных проблеме метода, большинство принадлежит перу литературоведов — Б. Л. Сучкова, Д. Ф. Маркова, А. И. Метченко, С. М. Петрова, П. И. Плукша и других. Варианты толкования понятия «творческий метод» можно встретить в исследованиях советских эстетиков, но, как правило, — в общем контексте, в ряду характеристик других эстетических категорий.

нировать, либо коренным образом меняет свой характер.

Оговорки эти необходимы для следующего шага — попытки рассмотреть ключевые характеристики метода раздельно, на различных уровнях теоретического обобщения.

Начнем с наиболее высокого — философского. Простоты ради, опустив исходные и промежуточные рассуждения, подойдем непосредственно к возможному выводу: под творческим методом следует понимать единство познавательных и оценочных принципов художественной деятельности, находящих опору в гносеологической и аксиологической сторонах искусства (творчества в целом и отдельных произведений). Именно эти стороны имеют основополагающее, базовое значение — они порождают и определяют духовное содержание художественной деятельности.

Представляя метод как гносео-аксиологическое единство, как познавательно-ценностную ориентацию творчества, мы одновременно четко выделяем (и отделяем) две другие его грани, без которых немыслим никакой род, вид или жанр искусства — его конструктивную и языковую (знаковую) стороны. О конструктивно-знаковом единстве, воплощенном в конкретно-художественном способе выражения, можно говорить как о стиле, стилистической стороне творчества (напоминаем: на языке абстрактно-философских понятий).

Принятое допущение не только позволяет четко разграничить (и не путать на практике!) понятия «стиль» и «метод», но и ясно представить и обосновать существующую между ними определенного типа д и а л е к т и ч е с к у ю с в я з ь. (По отношению к фундаментальной познавательно-оценочной стороне творчества стилистическая сфера, то есть сумма формально-выразительных художественных средств, как бы «надстроечна»: она не спаяна с базовой категорией жесткими связями, более подвижна и относительно самостоятельна; один и тот же метод может художественно реализоваться в различных стилях; один и тот же стиль может «обслуживать» разные творческие методы; стиль — не пассивная форма, безразличная к содержанию; приходя в определенных случаях в противоречие с основными принципами метода, стиль способен подчас оказывать на последний обратное воздействие — вплоть до существенной его деформации, до изменения ведущих особенностей данного метода.)

Особо следует подчеркнуть вот какое обстоятельство. Понимание метода как гносео-а к с и о л о г и ч е с к о й основы творчества представляется принципиальным и потому, что дает возможность теоретически обосновать включение в категорию метода (на различных уровнях его рассмотрения) и д е о л о г и ч е с к и х критериев, в частности — принципа партийности, поскольку система ценностей, во-первых, существеннейшая часть мировоззренческих установок, без которых невозможно говорить о методе, а во-вторых — идейное ядро искусства и культуры в целом. Подчеркнуть это важно потому, что весьма распространенный в философской литературе взгляд на метод как на гносеологическую сторону искусства не просто формально недостаточен. Согласно этому взгляду, аксиологическая сторона, не включенная в систему метода, оказывается где-то рядом — вовне (обычно она мыслится как функция, а не как элемент системы). Но если логически продолжить эту линию, нетрудно прийти к выводу, что весь ценностный аспект творчества, идеология в том числе, также не внутри, а вовне — рядом с эстетическим. А это, по нашему глубокому убеждению, в корне неверно.

Экскурс на философский уровень рассмотрения проблемы может показаться необязательным, чуть ли не уводящим в сторону от тех весьма конкретных вопросов, в направлении которых мы двинулись в начале статьи. Что ж, специфика наиболее обобщенных выводов — универсальность, а следовательно (таково диалектическое противоречие!), абстрактность, инвариантность, заметная «оторванность» от эмпирии — хлеба насущного киноведения и критики. Но без этих обобщений мы ни с какой стороны не сможем приблизиться к интересующей нас проблеме, — если только не собираемся рассматривать ее на уровне обычной описательности.

Структура метода на философском уровне действительно глобальна: она сохраняет свою жесткость подобно структуре кристалла — независимо от места и времени. Другими словами, она дает представление о творческом методе вообще. Для того чтобы конкретизировать это понятие, чтобы стало возможным рассматривать его как определенные идейно-эстетические принципы художественного творчества, необходимо обратиться к структуре метода на ином — эстетическом уровне.

Здесь структура должна отразить особенности каждого данного исторически сложившегося метода. Ей, стало быть, необходимо вобрать в себя выводы и наблюдения, объединить и поставить в некоторые отношения понятия, выработанные как на эмпирическом, так и на абстрактно-философском уровнях. Это станет возможным, если элементы искомой структуры будут более конкретными по отношению к понятиям, которыми оперирует философия, и более обобщенными по отношению к тем, что разрабатываются в конкретном киноведении.

Таким условиям могут отвечать два важнейших компонента художественного творчества — изображение человека и внешнего по отношению к нему мира. Именно они — человек, личность, характер, с одной стороны, и конкретное окружение — живая история, от которой человек неотделим как социально-биологическое существо, с другой, — всегда, во все эпохи были и остаются центральными объектами изображения и художественного исследования. И человек и его окружение — извечные, ключевые темы искусства, основа всей образной системы любого из родов и видов искусств. Они же — взятые как элементы системы — наиболее обобщенные, абстрагированные из тех, что поддаются конкретному изображению и прочтению. В своем диалектико-противоречивом единстве личность и социальный мир (классовая, национальная, профессиональная, семейная среда) — и предел возможного образного обобщения, и предел возможной образной конкретизации. Выход как за «верхнюю», так и за «нижнюю» грань выводит нас за рамки искусства.

Какова личность, каков мир? На это дает ответ художник своим творчеством — своим ви́дением, пониманием, оценкой действительности. На этот вопрос отвечает и конкретное искусствоведение — своим прочтением текста (и подтекста) произведения — наполняя элементы «личность», «окружающий мир» предельно конкретным, неповторимым содержанием.

Но дело не только в том, какими обозначились эти элементы. Не менее важно, как соотносятся они между собой, какими отношениями связаны, какой тип связи существует между ними. Прежде всего тип связи и определяет конкретный характер творческого метода.

Проследить механизм этой зависимости наиболее целесообразно на примере и опыте реализма. (Дело здесь не в субъективном предпочтении или приверженности к этому творческому методу: реализм отнюдь не одно из многих направлений в искусстве — это обширный, многообразный в своих конкретных проявлениях способ художественного освоения действительности, позволяющий наиболее адекватно отразить ее, это одна из генеральных линий развития художественного творчества в целом, поэтому понять и верно оценить иные направления в искусстве, исходя лишь из их собственной платформы, вне соотнесения с реализмом, невозможно.)

В реалистическом произведении личность и социальная среда находятся во внутренней причинно-следственной зависимости. Это свойство реализма отмечено давно, и под сомнение его никто не ставит. Но какое место занимает оно среди характеристик и признаков метода? Думается, первейшее, системообразующее. Отношение человек — общество — не просто ведущее, не просто атрибутивное в системе реализма, оно — изначальное и определяющее в генезисе реалистического метода. История мирового искусства свидетельствует: реализм только тогда и постольку становится методом, когда и поскольку улавливает, познает эту связь, когда характер героя, его внутренний мир, психологическое состояние, мотивировку поступков — всю

совокупность его индивидуальных качеств художник выводит из множественных реальных обстоятельств, находящихся в причинной связи с его (героя) судьбой. «Метод реализма возник в искусстве тогда, когда перед членами гражданского общества встала задача познать скрытые от непосредственного созерцания силы, которые обусловливают действие механизма социальных отношений» [2].

Да, реализм — это изображение «характеров и обстоятельств, их породивших, среды и психологии человека в их единстве и взаимовлиянии» [3]. Но признать только это — недостаточно. Ведь человек и мир — главные объекты исследования любого искусства, в том числе и нереалистических его направлений; стало быть, каждое из них, показывая человека, ставит его в определенные связи со средой, и связи отнюдь не случайные, а выработанные в процессе исторического опыта, по-своему принципиальные. Следовательно, отношения в системе реализма необходимо дифференцировать и уточнить.

Подлинно реалистическим можно считать такой тип связи между личностью и средой, который характеризуется, во-первых, реальностью, во-вторых, существенностью. Это принципиальные качества. Реальность проверяется объективностью и отражает моменты действительные, существующие вне и независимо от нашего сознания; существенность же определяется тем представлением о человеке и окружающем мире, которое приходит к художнику по бесчисленным каналам внеэстетической информации (то же и зритель, читатель, слушатель: образы искусства он воспринимает и всегда воспринимал в прямой зависимости от того уровня понимания сущности мира, личности, общества, на который через сложный механизм общественного сознания его выводили мифология, религия, мораль, философия, политика; естественные и точные науки).

Реальность в системе реализма, рассматриваемого на эстетическом уровне, тесным образом связана с познанием — элементом метода, рассматриваемого на философском уровне. Соответственно в существенности, то есть в определении главного, ведущего, воплощается ценностная сторона метода.

Уровень понимания и оценки художником-реалистом связи «личность — общество» и определяет конкретный исторический тип реализма — от реализма Возрождения до критического реализма XIX—XX веков. Принципиально новое, более глубокое осмысление взаимозависимости героя и обстоятельств, осмысление прежде всего титанических социальных процессов, крутого слома истории — краха буржуазных устоев и рождения новых форм общественного бытия, породило реализм нового качества — социалистический реализм. Это реализм, поскольку он продолжает и развивает основополагающие, исторически сложившиеся принципы метода; и он — социалистический, поскольку его познавательно-оценочные критерии опираются на понимание и оценку действительности и личности, которые дает марксистско-ленинская, коммунистическая идеология.

Именно здесь, в понимании и оценке наиболее существенного в связи «личность — общество», главным образом и проявляются идеологическая ориентированность художника, мировоззренческие установки, лежащие в самом фундаменте творческого метода. Именно здесь идейно-мировоззренческие критерии органически включаются в эстетическую систему и придают всему творчеству и отдельным художественным произведениям специфическую направленность и окраску, независимо от того, понимает это художник или нет, подчеркивает он эту зависимость или отрицает.

Момент необходимого и органичного включения мировоззренческих, идеологических критериев в процесс реализации собственно эстетических задач на уровне творческого метода необходимо подчеркнуть особо, ибо одна из генеральных установок наших идеологических противников — категорическое разведение понятий «идеологическое» и «эстетическое», попытки доказать неестественность, а то и губительность их соединения. Недооценка и нередко прямое отрицание единства познавательно-

---

[2] Б. Л. Сучков. Исторические судьбы реализма. Размышления о творческом методе. М., 1973, стр. 19.
[3] Там же, стр. 129—130.

оценочной роли искусства в объективном изучении социального человека и сложного в своей противоречивости классового общества и является, по-видимому, одной из причин того, что буржуазные теоретики, равно как и художники-практики, предпочитают «не знать» или «не замечать» разработанную марксистской эстетикой категорию творческого метода. Свои усилия они сосредоточивают преимущественно на формальной, конструктивно-знаковой (семиотической) стороне художественного творчества, которая является основным содержанием категории стиля. Вопросы формы, полагают они, отстоят дальше от нежелательных проблем идеологии и политики...

Уточнив некоторые из признаков, определяющих качественные параметры реализма, можно делать следующий шаг — в направлении к выяснению сути творческих методов, не являющихся реалистическими (они, как мы помним, понимание личности и действительности наполняют обычно иным содержанием, а связи между ними трактуют по-своему). Так вот, ни в коей мере не ставя задачу выводить формулу для каждого из методов, отметим, что практически все случаи нереалистического отражения действительности укладываются в два общих типа расхождения с реалистическим пониманием отношений «личность — общество». Во-первых, это художественные манеры, игнорирующие наличие реальных причинно-следственных связей между человеком и социальной средой, не признающие или не замечающие диалектику и логику их взаимоотношений. Чаще всего творчество такого типа субъективно-идеалистично по своей природе. Во-вторых, это творческие методы, искажающие истинный характер реальных связей, затушевывающие среди них наиболее существенные, определяющие; во главу угла здесь ставятся отношения второстепенные или извращенные, мифологизированные.

Такие методы в определенной степени выглядят и воспринимаются как объективно-реалистичные.

Из существующих в наше время значительных по масштабу явлений к первому типу принадлежит модернистская творческая платформа (с ее многочисленными конкретными проявлениями), ко второму — тот самый псевдореализм, который сегодня заполонил кино- и телеэкраны буржуазного мира и который требует все более пристального изучения, осмысления. Именно модернизм и псевдореализм, по-разному трансформируясь и взаимодействуя друг с другом, противостоят сегодня социалистическому реализму — и реализму вообще — в качестве основных и наиболее агрессивных антагонистов в мировом искусстве в целом и в киноискусстве в первую очередь.

Относительно много внимания в нашей литературе уделено критике модернизма (хотя, отметим в скобках, первенство и здесь принадлежит литературоведам). Крайняя пестрота внешних проявлений модернизма дает повод различать в нем десятки пресловутых «измов», но в основе любого модернистского опуса — его общий родовой признак: человека он рассматривает изолированно, препарируя его то ли в угоду смутным подсознательным импульсам, то ли в соответствии с надуманной абстрактно-умозрительной конструкцией. А. Моруа в одном из своих диалогов вкладывает в уста сторонника модернизма такое признание: «Я благодарен Кафке и Камю за то, что они создали героев, порвавших всякие связи с обществом»[4].

Значительно меньше у нас аналитических работ, посвященных псевдореализму. Строго говоря, их почти нет: в качестве некоего явления псевдореализм обычно рассматривается в контексте других проблем, чаще всего в связи с буржуазной «массовой культурой». Это не удивительно, поскольку само понятие «псевдореализм», несмотря на довольно частое упоминание в литературе, еще нельзя считать терминологически устоявшимся. Им, как правило, обозначается широкий спектр явлений, которые лишь имитируют реализм. Псевдореализм расшифровывается описательно — в соответствии с конкретной ситуацией, которую он обозначает (можно встретить: «псевдореализм

---

[4] Андре Моруа, Шестьдесят лет моей литературной жизни. М., «Прогресс», 1977, стр. 265.

формальной поэтики», «псевдореалистический стиль постановки»). В таких ситуациях, встречающихся очень часто, «псевдореализм» еще не термин.

Но ряд авторов более определенно очерчивает группу явлений, которые называют псевдореалистическими. А. Карягин, например, основой псевдореализма считает прагматическую концепцию деятельности, нашедшую приверженцев среди многих буржуазно мыслящих авторов. Поэтому к псевдореалистическим он относит такие произведения, где «активность героя сводится всего лишь к достижению успеха любой ценой и не выходит за рамки идей крайнего индивидуализма»[5]. Полная свобода от нравственных принципов, культ насилия, или откровенный авантюризм, — вот, по мнению А. Карягина, отличительные черты псевдореалистического героя[6]. Сомнений нет, в псевдореализме личность, поставленная в ложно понятые, извращенные связи с социумом, очень часто обладает именно этим набором признаков. Верно и то, что произведения названного тематического ряда («достижение успеха любой ценой») могут решаться с позиций псевдореализма. Но не следует забывать, что псевдореалистическим может быть и вполне «голубой» герой, а изображение личности, стремящейся к успеху и благополучию в буржуазном понимании, идущей к цели путями, апробированными в капиталистическом обществе, — традиционно и для глубоко реалистических произведений литературы, кино, театра... Стало быть, приведенное понимание псевдореализма слишком узко.

Существуют попытки рассмотреть псевдореализм под углом зрения семиотики. Так, М. Храпченко полагает, что псевдореалистическое произведение далеко от подлинного изображения жизни, поскольку представляет собой «знак», лишь условно обозначающий конкретное явление действительности[7]. Эта мысль безусловно интересна и, по-видимому, может быть развита при изучении семиотических законов искусства, рассматриваемых в свете теории отражения. Представляется, однако, что в поисках сущности псевдореализма — если, конечно, мы сознательно не стремимся узко специализировать это понятие, — следует выйти за пределы «надстроечного», знакового уровня системы искусства. Пока мы этого не сделаем, вряд ли удастся опознать исходные, родовые признаки обширной платформы, имитирующей реализм. Ведь и справедливо выделенная М. Храпченко особенность псевдореализма — знаковая символичность отображения — присуща, как мы знаем, весьма широкому кругу явлений, находящих опору в самых разных идейно-эстетических системах.

Разумеется, псевдореалистический подход в искусстве может проявляться и в тематическом своеобразии, и в особых стилистических приемах, и в знаково-иероглифической зашифрованности реальных явлений жизни. Но его истоки, по нашему убеждению, лежат глубже: они коренятся в специфической трактовке познавательно-ценностных основ творчества, в определенном типе нарушения связей континуума «личность — общество». Именно это убеждение дает нам основание рассматривать псевдореализм как особый творческий метод.

Подобно любому современному творческому методу, псевдореализм способен использовать и практически использует различные формально-выразительные и конструктивные средства, но наиболее охотно прибегает к реалистичным, жизнеподобным формам и более других нереалистических манер претендует на «безусловность», фотографичную узнаваемость изображенного. Его стилистические приемы во многом напоминают манеру, присущую натурализму, и вряд ли это простая случайность. Оба направления, по-видимому, связаны генетически: своими корнями псевдореализм уходит в практику «классического» натурализма прошлого. Вопрос этот не разработан и требует специального анализа; здесь же мы лишь отметим, что глубинные принципы натурализма последней трети XIX века и современного псевдореа-

---

[5] А. Карягин. Искусство и социализм. Сб. «Ленин и искусство». М., 1969, стр. 197.
[6] Там же.
[7] См. стенограмму научной конференции по проблемам социалистического реализма, проведенной в Академии общественных наук при ЦК КПСС 10 декабря 1971 года.

лизма, их эстетические структуры обнаруживают весьма разительное сходство [8].

Пристально вглядываясь в жизнь, увлеченно живописуя все ее проявления и оттенки, мастера-натуралисты прошлого века обычно давали некий «дагерротип» действительности, механически соединяя в художественном образе главное и несущественное, случайное и закономерное, первопричинное и обусловленное. И пропорции между ними оказывались смещенными, объект изображения — при всей его сочной фактурности — огрублялся, диалектика его развития могла оказаться утерянной. Точность детали и приверженность к видимому в натуралистическом изображении становятся самоценными — и за ними сплошь и рядом теряются та проницательность художественного обобщения, та логика характеров и событий, которые присущи лучшим работам художников-реалистов. Подчеркнутая «натурность», «похожесть» на реальную жизнь оборачивается нередкой для натурализма утерей подлинной жизненной правды, воспроизведение которой в искусстве реализма требует и определенного уровня художественного абстрагирования, и более или менее четкого осмысления ее социального содержания.

Сказанное во многом относится к псевдореализму, но если натурализм прошлого терял или недосматривал некоторые из существенных связей между личностью и социальной средой (в этом отношении он шел параллельно реализму, но отставая от него в познании глубинных жизненных зависимостей), то подобные «недосмотры» современного псевдореализма к естественным недостаткам отнести невозможно. Ненаучность, ложность понимания диалектики социальных отношений и ориентация на специфически буржуазные ценности в нынешних условиях — в эпоху существования социалистического понимания действительности, личности и художественной правды, при самом широком распространении антибуржуазных представлений в общественном сознании — неизбежно обусловливают реакционность псевдореализма, его апологетичность по отношению к империалистическим порядкам и доктринам. Натурализм прошлого мог бичевать социальную несправедливость и становиться на защиту интересов угнетенных, сегодняшний псевдореализм — не может. Свойственные псевдореализму ошибки гносеологического плана закрепились — это непреложная логика развития художественного мышления в антагонистическом обществе — классовым интересом [9]. Прежде всего этим псевдореализм противостоит реализму как идейно-эстетическая система [10].

Беря под защиту буржуазные отношения и ставя целью дискредитировать социалистическое понимание действительности и человека, псевдореалистическое искусство Запада в ряде случаев пытается избежать вульгарных шаблонов и вести атаку на антибуржуазное миропонимание с позиций защитника неких «общечеловеческих ценностей», «гуманности», «объективизма». Именно псевдореализм, со свойственной ему системой игнорирования, затушевывания существенных социальных связей, играет заметную роль в создании традиционных, далеких от истинной жизни идейно-художественных клише, повторяемых из года в год, кочующих из одних видов и жанров искусства в другие.

Следует отметить, что модернизм и псевдореализм в кинематографе по-разному соотносились между собой и с реализмом в различные периоды. Определяли эти соотношения глубинные внутренние закономерности, которые внеш-

[8] Имеется в виду творчество художников прошлого, связанных с натурализмом как методом, то есть особым способом отображения реальности, — в отличие от широко употребляемого термина «натурализм» (или «натуралистичный»), которым обычно обозначают излишне подробные и откровенные изобразительно-стилистические приемы. Последние могут встречаться в рамках любой эстетической платформы, в том числе и реалистической.

[9] См. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 322.

[10] Некоторые советские исследователи полагают, что натурализм как метод продолжает существовать и в наше время. Если это так, если под влиянием изменившихся условий он не трансформировался в псевдореалистическом духе (хотя в силу приведенных рассуждений ему вряд ли удалось сохранить старую, «классическую» структуру), то его, вероятно, следовало бы рассматривать как ответвление — художественное направление в рамках метода псевдореализма. Во всяком случае, «наивный» натурализм (коль он существует), несмотря на его роль исторического предшественника, представляется ныне понятием несомненно более узким — «частным» по отношению к псевдореализму, а не наоборот.

не проявлялись как развитие и борьба определенных тенденций и направлений. Основные принципы псевдореализма как метода достаточно ярко проявились в западном кино уже в 20—30-е годы. В отличие от молодого советского киноискусства, решительно ставшего на путь исследования новой действительности и рожденной ею личности, буржуазное кино за немногими, едва ли не единичными, исключениями тщательно избегало показа подлинных жизненных ситуаций и конфликтов, изображения реальных людей и реальных отношений. На буржуазных экранах той поры всецело господствовали экспрессионистские фантазии, квазиисторические «костюмные» постановки, душещипательные мелодрамы, сентиментально-музыкальные ревю — все то, что позже получило название кинематографа «белых телефонов».

Вторая мировая война заставила пересмотреть и переосмыслить многое из того, что в буржуазном искусстве считалось устоявшимся и бесспорно ходовым. Открылся новый уровень в понимании действительности: в трагических, до предела обостренных формах были беспощадно обнажены те внутренние взаимосвязи и закономерности жизни, от анализа которых сознательно или неосознанно уклонялись все, кто связал свое творчество с конвейером «фабрики снов». Новые социальные условия, сложившиеся после разгрома фашизма, новые настроения и ценностно-мировоззренческие установки способствовали мощному всплеску реализма в западном киноискусстве 40—50-х годов, чей самый могучий и влиятельный поток вошел в историю под именем неореализма.

Каждый, кто связан с киноискусством или киноведением, несомненно знает историю рождения, развития и «размывания» неореализма, имеет достаточно ясное представление о том постнеореалистическом периоде западного кино, которое с легкой руки итальянских критиков часто называют «кинематографом индивидуальностей». Вряд ли поэтому есть смысл останавливаться на деталях кинопроцесса тех лет. Отметим главное: на смену неореализму и близким школам, увидевшим и показавшим личность как реальную совокупность общественных отношений, бескомпромиссно обнаживших наиболее существенные связи, определяющие внутренний мир человека, его жизненную позицию, мотивы действий, — на смену этой реалистической традиции (кое в чем, быть может, и несколько прямолинейно выраженной) пришел кинематограф, основное внимание сосредоточивший на попытках проникнуть в психологию, непосредственно изобразить те движения души, анализ которых доступен разве что литературе. На протяжении 60-х годов в западном кинематографе заметно углубился п р о ц е с с  п с и х о л о г и з а ц и и; он сопровождался известным отходом от изобразительно-повествовательных форм в раскрытии личности и попытками выразить внутренний мир героя при помощи новых киноприемов. Одновременно усилилась и философичность экранных образов: в основу большинства художественно-эстетических решений было положено более или менее четкое представление о человеке и мире, сложившееся под влиянием различных социально-философских и религиозных концепций.

Разумеется, психологизация ни в коей мере не противостоит (и не может противостоять) коренным принципам реалистического изображения: немало крупных кинохудожников Запада сумели придать своим произведениям неординарную психологическую глубину и многоплановость, ибо характеры в них — сложное производное многих реальных жизненных условий и конфликтов (достаточно вспомнить «Восемь с половиной» Ф. Феллини). Но все же излишне пристальный интерес к психологии личности таит в себе опасность, особо взрывчатую в атмосфере господства буржуазного сознания: очень многие кинематографисты, пытаясь проникнуть во внутренний мир своих героев, соскользнули на путь ограничения показа их связей с внешним миром, с социальной средой. По экранам прошли сотни фильмов, в которых социальная принадлежность персонажей лишь обозначена — они изолированы, изъяты из контекста жизни, замкнуты на проблемах, идущих изнутри — от особенностей и потребностей отдельных субъектов. Пресловутая некоммуникабельность, реально существующая в буржуазном обществе, была взята под увеличительное стекло искусства, анатомирована,

препарирована и в ряде случаев доведена до нереальных, абсурдных масштабов.

Здесь нет нужды характеризовать работы принципиальных модернистов, но тенденция к модернистской десоциализации достаточно четко проявилась и у художников отнюдь не авангардистских, стремящихся к серьезной постановке проблемы человека в сложном и противоречивом мире. Ведь вне социального контекста жили на экране конца 60-х годов многие герои Ф. Феллини, М. Антониони, И. Бергмана, П. Пазолини...

Очевидный перелом произошел на рубеже 70-х годов, когда вниманием кинематографистов вновь завладели процессы, происходящие в общественной жизни, а на смену изолированным, рефлектирующим, болезненно-одиноким героям все чаще стали приходить персонажи активные, внешне и внутренне социализированные, словом и делом пропагандирующие или отрицающие определенные жизненные ценности, открыто «работающие на конкретные политические, моральные, философские идеи.

Поворот к художественному воплощению актуальных общественных тем, тенденция к воспроизведению на экране реальных связей между личностью и социальной действительностью не могли не привести к новому подъему реализма в кинематографии Запада. Зрители многих стран знают сегодня имена Ф. Рози и Д. Дамиани, Д. Монтальдо и Э. Петри, Б. Видерберга и С. Поллака, С. Кремера и Д. Понтекорво, ряда других молодых, но зрелых уже кинохудожников, чьи фильмы, несмотря на несхожесть стилистики, на удивительное разнообразие тем и жанров, в основе своей остаются реалистическими, во многом отвечающими на острые вопросы современности.

Но социализация сюжетов и героев, обусловленная в конечном счете обострением реальных общественных противоречий, повлекла за собой и заметный всплеск явлений принципиально иного толка. На экранах все чаще замелькал социально активный герой, так или иначе берущий под защиту традиционно буржуазные ценности, подчас открыто, но в большинстве случаев исподволь, «объективистски» проповедующий идеи и принципы, весьма далекие от какой бы то ни было прогрессивности. Как и герой реалистических произведений, он мало похож на некоммуникабельного, неизменно страдающего, живущего в мире подсознательного «человека в себе» из модернистских произведений. Но это отнюдь не идейно переориентированный реалистический герой — это персонаж псевдореалистический.

Кажущееся сближение на основе социализации не должно обманывать: принципиально несовпадающее вйдение мира, взаимоисключающие взгляды на человека и его сущность не могут совместиться на единой художественной платформе: И если свое стремление к общественно-активному искусству, к показу социально действенной личности прогрессивные художники Запада связывают с реализмом, то продукция кинематографистов, не умеющих или не желающих понять суть тех антиимпериалистических преобразований, которые происходят в современном мире, исключающих из показа важнейшие закономерности сегодняшней жизни, и прежде всего — закономерности развития общества в сторону социализма, — эта продукция всего лишь внешне, формально реалистична, а по существу связана с псевдореалистической творческой платформой.

Весьма значительная часть зарубежной кинопродукции словно создана для иллюстрации родовых свойств псевдореализма: здесь, словно в лаборатории, можно проследить, как искажается объективное содержание реальных отношений «личность — общество», как внимание акцентируется на моментах второстепенных, побочных (которые выдаются за определяющие) и совершается подстановка в причинно-следственных связях. Эти особенности — на примере так называемого «независимого» кинематографа США — довольно точно характеризует французский критик Ж.-К. Рубен. В противовес старому Голливуду, который в своих фильмах «представлял ложный образ мира», «независимые», по словам Рубена, захотели вернуть кинематографу его социально-политическое содержание, создав истинный образ истинного мира. Однако большинство из них смогло предложить зрителям лишь ложную

картину истинного мира. Почему ложную? Потому, что трактовка выбранных тем не предполагала никакого серьезного осмысления и почти никогда не связывала содержания фильма с происходящими в мире процессами. «Независимые» американские деятели кино, разумеется, отображали в своих фильмах реальные события и проблемы, но при этом зачастую путали причины со следствиями, главное с несущественным» [11].

Среди работ художников, стоящих на позициях псевдореализма, можно встретить и достоверно рассказанные истории, в которых отношения, основанные на собственнических принципах и психологии, выдаются не только за единственно возможные, но и за единственно достойные человека; и ленты, посвященные недавнему прошлому (чаще всего второй мировой войне и антифашистской борьбе) — быть может, правдивые и точные в частностях, деталях, но лживые в объяснении главного, сознательно смещающие акценты или не замечающие определенных причин и зависимостей изображаемых событий (известна целая серия фильмов, которые, подобно пресловутому «Самому длинному дню», под видом восстановления реальных эпизодов истории в более или менее завуалированной форме стремятся к ее пересмотру, пытаются дать ей оценку с позиций сегодняшних империалистических доктрин). Среди псевдореалистических лент весьма значителен процент и политических фильмов, исходящих из ложной посылки о «справедливости» и конечной «неуязвимости» буржуазного миропорядка, о его «добродетелях» и даже «гуманной», «освободительной» миссии (в этом ряду встречаются работы провокационные, типа скандально известных американских «Зеленых беретов», американо-западногерманского боевика «Штайнер — Железный крест» или снятых недавно в США «Охотников на оленей», беспардонно извращающих реальные факты и события).

С механизмом псевдореалистической подстановки теснейшим образом связана большая группа явлений, объединяемых обычно понятием «миф». Конечно, мифотворчество, которое правдоподобные или действительные исторические события «отчуждало» от их реальной основы и, сюжетно перерабатывая, персонифицируя в соответствии с традицией, наделяло обобщенным социально-философским, этическим, религиозным смыслом, — это мифотворчество весьма существенно отличается от осознанных, большей частью целенаправленных попыток создания мифов в наше время. Структурное и функциональное различие между классическими мифами и расхожими клише современной культурно-общественной жизни столь велико, что объединение их под общим названием можно, пожалуй, считать условностью. Но принципиальная схема сотворения жизнеподобных сказок удивительно схожа.

Вспомним пресловутый миф о Золушке — его многочисленные варианты все еще широко эксплуатируются в западном искусстве. Всевозможные модификации этого мифа, равно как и то обстоятельство, что он является производным от социального мифа о капитализме как «обществе равных возможностей», подробно и со всех сторон рассмотрены в нашей литературе. В сюжетной модели «замарашка, выходящая в принцессы» — множество деталей и нюансов самого разного свойства. Но главное — в механизме подстановки: редчайшие, буквально единичные факты прорыва «маленького человека» буржуазного общества к вершинам жизненного успеха (в буржуазном же понимании, разумеется) утешительно преподносятся едва ли не как норма, как нечто такое, что может случиться с каждым. Стоит только захотеть, только приложить усилия... Невозможно, скажем, понять, почему американский кинофильм «Рокки», сделанный в самой традиционной, в незапамятные времена освоенной манере, не претендующий ни на какие художественные открытия, получил «Оскара» и официально признан лучшим фильмом 1976 года, — невозможно этого понять, если не учесть, что картина рассказывает о безвестном боксере из негритянского гетто, который упорным трудом «сделал себя» и добился мировой славы, а 1976 год был годом 200-летия

[11] Цит. по кн.: Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня, вып. 5. М., «Искусство», 1976, стр. 78—79.

США. Официальная мифология нуждается в постоянном подкреплении средствами «mass media»...

Поистине необъятен и круг так называемой «личностной мифологии» — устойчивых представлений, тысячекратно повторяемых легенд, связанных с жизнью и творчеством «звезд» в любой сфере человеческой деятельности, особенно — художественной. Кинематография здесь, пожалуй, вне конкуренции. Процесс этот почти неизбежен: вокруг многих художников— «в силу ли необычности, или дерзостности, или загадочности их искусства — возникает и разрастается мифология... Научные или обывательские мифы о художнике имеют общую особенность: в них заметно стремление вытянуть какую-то одну ниточку из сложнейшей ткани художественного творчества и нанизать на нее все»[12]. Знакомый способ! Частность гипертрофируется, возводится в абсолют — и через нее, через эту «абсолютную частность», делается попытка объяснить всю личность и творчество художника.

Не оставляет сомнения в своем псевдореалистическом происхождении такой широко применяемый в западном искусстве прием, как сенсационность. Не счесть фильмов — художественных и документальных, экранных и телевизионных, короткометражных и многосерийных, — в основу которых положены исключительные, из ряда вон выходящие факты или события. Цель? Конечно же, привлечь внимание, взбудоражить умы и пощекотать нервы, добиться наибольших тиражей, завлечь побольше людей в кинозалы. Но за этой ближайшей целью обычно стоит более серьезная, дальняя сверхзадача, которую стараются не рекламировать: «С помощью необычного факта — всегда исключительного, случайного — отвлечь глаза от глубинных закономерностей жизни общества; привлечь к исключению, чтобы утаить правило»[13].

Эта предельно краткая и меткая характеристика сути буржуазной сенсационности приведена в заметках, посвященных телевизионным фильмам и репортажам В. Дунаева, — он активно откликается на многие сенсации Запада, показывает их изнанку и подлинную роль. Закономерно, пожалуй, что и сам В. Дунаев, опирающийся в своих публицистических работах на материалы зарубежной кинохроники, нередко использует сенсационность и получает убедительный, яркий и интересный результат. Так что же, и здесь псевдореализм? Отнюдь: «Сенсационные, эмоционально напряженные кадры используются в его фильмах как своеобразный прием художественного отстранения — для того, чтобы лишить буржуазную реальность покрова благопристойности, высветить правило исключением»[14]. Все дело в идейной позиции. И, конечно, в том общем контексте, в котором использован прием. Ибо, повторяем, не реалистичная «правдивость», а активное социально-ценностное восприятие мира художником — вот критерий различения реализма и псевдореализма.

И все же далеко не всегда понятие «реалистичный» (от реалистичность — внешнее жизнеподобие) четко и недвусмысленно отделяется от понятия «реалистический» (от реализм — метод). Показательна в этом плане оценка нашумевшего американского фильма «Крестный отец», который кое-кто из критиков поспешил назвать реалистическим. В нем действительно налицо внешние признаки «крепкого» реализма: добротно выстроенный сюжет, узнаваемость характеров, достоверно разработанная партитура психологических характеристик, масса жизненных подробностей, относящихся к быту и нравам гангстерской семьи. Но это располагающее, рассчитанное на зрительский отклик жизнеподобие, «человечность» персонажей отключают, уводят сознание от существеннейшего — от того, что речь идет о главарях банды преступников и беспощадных убийц. Явная симпатия, с которой обрисованы основные герои, дала повод — и небезосновательный — увидеть в кинокартине апологию бесчеловечного «черного бизнеса». Убедившись в этом, режиссер фильма Ф. Коппола попытал-

---

[12] Н. А. Дмитриева. Некоторые мифы о Пикассо. В сб. «Западное искусство. XX век». М., «Наука», 1978, стр. 303—304.

[13] Вс. Вильчек. Интересен как личность. «Советская культура», 28 февраля 1978 г.

[14] Вс. Вильчек. Интересен как личность.

ся исправить идейный перекос во второй серии «Крестного отца»: социальная среда здесь уже не просто узнаваемый фон, но реальная сила, предопределяющая поступки героев, ломающая, дегуманизирующая характеры...

Несомненно псевдореалистической по сути является и получившая широкое распространение американская серия так называемых «фильмов катастроф». Каждый из них сам по себе — идет ли в нем речь о чудовищном пожаре в небоскребе, о землетрясении, уничтожающем город, о столкновении самолетов в воздухе или, скажем, о людоедке-акуле, охотящейся за беспечными купальщиками, — каждый из этих сюжетов может выглядеть вполне реалистично. Но, выходя на экраны серийно, эти ленты явно пытаются переключить зрительское внимание (и эмоции) на вещи безусловно побочные, занимающие в жизни отнюдь не главное место. Стало быть, при замечательно достоверном, до деталей узнаваемом антураже и бушующих на экране страстях появляется возможность умолчать о более существенном, жизненно важном для каждого, а заодно еще раз повторить псевдореалистическое клише о беззаветном мужестве и беспредельном человеколюбии полиции и армии — в таких фильмах именно они, как правило, и выступают в роли защитников и спасителей...

Право же, говоря о псевдореализме, нельзя не вспомнить знаменитый афоризм Г. Лихтенберга: «Самая опасная ложь — это слегка извращенная истина».

Художник, разумеется, далеко не всегда сознательно идет на эту ложь, как, впрочем, не всегда предвидит идейно-нравственный, политический эффект своей работы. Вряд ли, например, можно подозревать в злонамеренности молодого режиссера Г. Пан-Косматоса, решившего обратиться к одной из наиболее трагичных страниц итальянского Сопротивления — к расстрелу нацистами в Ардеатинских пещерах более трехсот заложников — наугад схваченных горожан. Картина «Смерть в Риме», вышедшая на экраны в начале 70-х годов, достоверно воссоздает напряженную атмосферу «открытого города», подготовку и осуществление патриотами взрыва, почти полностью уничтожившего отряд эсэсовцев, эмоционально воспроизводит сцены ареста и казни ни в чем не повинных людей... Но не это оказалось главным в фильме: его центральным, безусловно основным персонажем стал полковник СС Каплер — тот самый Каплер, который осенью 1977 года с помощью неофашистов бежал из римской тюрьмы, где отбывал пожизненное заключение.

Нельзя утверждать, что фильм в целом отходит от общеизвестных фактов. Но режиссер, пытаясь, видимо, избежать прямолинейности характеристик, насыщая действие полутонами, усложняя его психологическими деталями, наделяет кинематографического Каплера чертами, которые — даже имей они место в действительности — определенно не были и не могли быть существенными, решающими. Приглашенный на эту роль Р. Бартон играет интеллигентного, мягкого, едва ли не гуманного офицера, который якобы хорошо понимает всю бесчеловечность, преступность взятия заложников из числа мирного гражданского населения и испытывает глубокие душевные страдания, отдавая приказ об их расстреле. В фильме есть по-настоящему впечатляющие, страшные сцены, когда в гитлеровском застенке с бухгалтерской невозмутимостью и деловитостью составляются и «утрясаются» списки обреченных. Но ведь дрожит в кадре полковничья рука, подписывающая эти списки, ведь бесконечно колеблется и сомневается чересчур закомплексованный штандартенфюрер, ведь не раз и не два ведет он душеспасительные беседы и диспуты с арестованным священником, философствуя о том, что у каждого свой долг и никто не может от него уклониться...

Стал ли фильм «Смерть в Риме» — как то задумывалось — фильмом-обвинением? Более чем сомнительно. Неслучайно в дни, когда разгорелся политический скандал вокруг побега реального Каплера, повторный прокат этой ленты активно поддержали крайне правые.

Случай с названной кинокартиной — пример, что называется, непроизвольного сползания на псевдореалистическую почву, иллюстрация того, насколько даже самый благородный реалистический замысел может быть искажен худож-

нической увлеченностью, вовремя не скорректированной четкостью идейной позиции и политической дальновидностью.

Но нужно помнить и другое: очень часто преднамеренное искажение существенных жизненных связей сознательно и тщательно камуфлируется под стопроцентный реализм. За таковой он выдается постольку, поскольку та или иная выпяченная и обыгранная частность — реальна. Сакраментальным «так было на самом деле» прикрываются даже в откровенно патологических случаях — достаточно вспомнить целую обойму игровых и документальных лент, в которых «воспроизводится» частная жизнь Гитлера. Нет нужды выяснять, кому в наше время понадобилась тень обер-палача Европы и по чьему заказу ныне наново переписывается миф о коричневом фюрере: вещи эти достаточно хорошо известны. Интересно другое: кинодельцы, обратившиеся к этой спекулятивной теме и рисующие Гитлера этаким благодушным, доверчивым, сентиментальным вегетарианцем, деланно удивляются: «Чудовищное искажение? Но ведь именно таким он был в кругу близких... Ах, его истинная роль? Да, конечно — зловещая роль. Но ведь и об этом сказано...» Как правило, действительно сказано — в титрах, торопливом закадровом тексте или нескольких быстро мелькающих кадрах. Пусть пример столь неприкрытого, наглого цинизма — крайний (киноподелки подобного рода безусловно находятся за гранью искусства), но механизм псевдореалистической подтасовки он представляет весьма наглядно.

Разумеется, было бы наивным полагать, что модернизм окончательно сдал позиции или, тем более, полностью изжил себя (ряд зарубежных авторов, а вслед за ними и некоторые наши критики, поспешили объявить о наступлении в буржуазном искусстве «постмодернистской эпохи»), но на экранах 70-х годов он, несомненно, потеснился, уступив место формам более жизнеподобным, прямее и непосредственнее отражающим социально-значимые конфликты. *Сегодня роль основного антагониста реализма взял на себя псевдореализм.*

Это обстоятельство внесло в современный мировой кинопроцесс ряд новых моментов, и один из них — наиболее, по-видимому, существенный — состоит в том, что активная художественная социализация не могла произойти без ощутимого заострения идейно-политических оценок, без раскрытия личного, авторского отношения к изображаемому. (Модернизм, принципиально не признающий взаимовлияний в системе «личность — общество», точнее — рассматривающий социальную среду и социальные проблемы лишь как деформирующее, чуждое человеческой природе начало, склонен, наоборот, всячески открещиваться от какой бы то ни было тенденциозности. Опираясь на «вечные», «общечеловеческие» ценности индивидуально-биологического свойства, он не устает декларировать свою аполитичность, надклассовость.)

Разумеется, далеко не все псевдореалистические произведения афишируют свою тенденциозность. Многие из них весьма умело гримируются под объективность, как бы оставляя право самому зрителю делать выводы. Но разве можно сомневаться, что уже сам выбор проблем и жизненного материала, отбор и сопоставление фактов, их идейная и эмоциональная интерпретация заключают в себе недвусмысленную идеологическую оценку?

Противостояние реализма и псевдореализма характеризуется не только четкой линией раздела, проходящей через ценностную сторону искусства. Определенные трудности возникают в связи с наличием в этих творческих методах моментов общих, схожих, что и дает повод сближать их на практике, а подчас — и не видеть между ними принципиальной, структурной разницы. Насколько опасно такое сближение? И нет ли здесь объективной основы для взаимопроникновения методов?

При ответе на этот вопрос нельзя упускать из виду, что грани, четко обозначенные на принципиальных схемах, значительно более подвижны или, того более, размыты в живой ткани художественного произведения. При анализе на конкретном искусствоведческом уровне нельзя не видеть, что различные качественные состояния разделяет, как правило,

не прямая демаркационная линия, а более или менее широкая пограничная полоса, и выход на нее того или иного элемента произведения далеко не всегда поддается категорической оценке. Но тут важно не упустить главного: момента перехода количества в новое качество.

Деформацию реальных отношений художники весьма часто воспринимают именно как момент количественный (чрезмерное, гиперболическое заострение или экспрессивный нажим во имя достижения определенного художественного эффекта), но здесь, повторяем, пролегает граница качественная, и переход ее для художника подчас остается незамеченным (если, конечно, речь не идет о сознательных, тенденциозных искажениях и подстановках). Пример таких фильмов, как «Проклятые» («Гибель богов») Л. Висконти или «Свинарник» П. Пазолини, как большинства лент К. Лелюша и киноработ американских и французских режиссеров леворадикального толка, неопровержимо доказывает, что логика одностороннего восприятия, при котором фиксируются лишь алогизм и уродства буржуазного миропорядка, рано или поздно приводит художников к искажению объективных, сущностных связей между личностью и обществом, к отходу от реализма.

Одно из наиболее распространившихся искажений — чрезмерная акцентировка на биологическое начало, попытка объяснить острые и сложные общественные процессы «дурными задатками» отрицательных героев — их садизмом, врожденной аморальностью, подсознательной тягой к противоестественным поступкам и действиям (такой взгляд на человека во многом идет от левого фрейдизма, философия которого оказывает влияние на часть радикально мыслящих художников; свое критическое отношение к современному буржуазному обществу они нередко пытаются преломить через идеи так называемого фрейдомарксизма). В этом случае изначально патологичными оказываются персонажи, несущие в себе с о ц и а л ь н о е зло. Встречается ли такое сочетание в действительности? Бесспорно. Однако выделять эту вполне реальную связь в качестве главенствующей — значит, по меньшей мере, серьезно заблуждаться.

Например, в «Конформисте» Бернардо Бертолуччи, фильме значительном, убедительно разоблачающем приспособленческую психологию обывателя в условиях фашизма, сделан явно излишний упор на психофизиологические отклонения в поведении героя. Подспудно складывается впечатление, что распад и деградация личности, впитывающей нацистскую идеологию, именно этими отклонениями и определяются. Такое решение — явный шаг в сторону псевдореализма. И то, что этот шаг не был случайным, что фрейдистские мотивы надолго запали в сознание художника, подтвердили некоторые более поздние работы Бертолуччи, особенно нашумевшее «Последнее танго в Париже». Ощутимы эти мотивы и в его масштабном фильме «XX век» — хотя в этом кинороманe все изобразительные приемы более последовательно подчинены раскрытию характеров в их социальной данности, а многочисленные персонажи — плоть от плоти конкретной социально-исторической среды.

Явное злоупотребление надуманными психологическими проблемами — налицо во многих лентах, воспроизводящих людей и события минувших десятилетий (так называемые фильмы «ретро»), и оно оборачивается социальной неправдой, идейным ревизионизмом. В основе американской кинокартины «Ленни» (режиссер Б. Фосс) — реальная судьба эстрадного актера-сатирика Ленни Брюса, затравленного маккартистами и умершего в нищете и безвестности. Но в фильме слегка смещен акцент — и герой предстает скорее как человек неуравновешенный и неустойчивый, раздавленный собственными комплексами. Во французской ленте «Лакомб Люсьен» (режиссер Л. Малль) пристально и вроде бы совершенно бесстрастно исследуется психология примитивного сельского парня, нанявшегося на службу в гестапо в годы оккупации. Все здесь до натуралистичности достоверно и жизненно. Но нарочито объективистская поза автора начисто смазывает различия в поведении предателей, подпольщиков и рядовых обывателей. Итальянская кинематографистка Л. Кавани

сняла получивший скандальную известность фильм «Ночной портье» — его резко осудила вся прогрессивная печать. В картине рассказано о странном, болезненном влечении эсэсовца и девушки из концлагеря — извращенном влечении, по существу уравнявшем палача и жертву.

Похоже, что и конкретно обозначенные персонажи, целиком, казалось бы, погруженные в социальную среду, могут быть изолированы от подлинных проблем и рассматриваться прежде всего в плане биопсихологическом, вне четких ценностно-идеологических критериев. Так можно ли считать таких героев по-настоящему социализированными? И не выходит ли здесь псевдореализм к рубежам, на которых давно и прочно окопался модернизм? Да, выходит. И в ряде случаев оказывается с модернизмом на общей территории. Взаимопроникновение это не всегда обязательно, но отнюдь не случайно. Ибо если реализм в изображении личности отражает все три аспекта ее структуры — общечеловеческое, социально-специфическое и индивидуально-неповторимое, то псевдореализм, как убеждает анализ, склонен опускать прежде всего социально-специфическое звено. А при опоре на общечеловеческое и особенно индивидуально-неповторимое (часто и болезненно-патологическое) становятся возможными смыкание и взаимопереход псевдореализма и модернизма. Антагонисты реализма, следовательно, при всей их внешней непохожести, не противостоят, не могут противостоять друг другу принципиально. У них глубинная, гносеологическая и ценностно-идеологическая общность — неадекватность реальной действительности.

В этой неадекватности, в искаженной оценке значений, пропорций, диалектики отношений человека и общества недвусмысленно заинтересованы все, кто ставит свое искусство на службу буржуазной идеологии, буржуазной культуре. Но признаки подобных искажений можно видеть и в творчестве ряда больших и честных кинематографистов Запада — художников, демократически мыслящих. И нередко, увы, это не случайные «недосмотры», не досадные недоразумения. Стоять сегодня лишь на эмоционально-критических по отношению к буржуазной действительности позициях и не двигаться вперед, к более глубокому классовому постижению основных закономерностей жизни, не пытаться осмыслить основные проблемы личности и социальной действительности с принципиальных, подлинно научных идеологических позиций — значит не только подвергаться серьезному риску отступить назад, делая все бóльшие уступки буржуазности, но и вообще свернуть с пути реалистического отображения мира, оказаться на платформе псевдореализма или модернизма.

Возникающая в итоге альтернатива — движение к социалистическому реализму или отход от реализма — порождена прежде всего естественным развитием гносеологической стороны искусства: проникновение в сложное многообразие объективно-субъективных связей в системе «человек — общество» при решении идейно-эстетических задач прямо зависит от научного понимания этих связей, а последнее дает только марксистско-ленинское мировоззрение.

*М. Зак*

# Киноизображение слова

Справедливо полагают, что дурная рецензия — это та, в которой фильм пересказывается. Недовольны зрители: им заранее все известно. Недовольны авторы: фильм сводится к сюжетным выкладкам. Между тем на самом деле пересказать фильм почти невозможно. Каждый кадр займет тетрадку, если старательно запротоколировать увиденное на экране. И все равно, это будет словесный муляж.

В. Шукшин говорил: «Нельзя же вернуться обратно от кинематографа, положим, в прозу и получить тот же самый результат теми же

средствами. Вы попробуйте записать фильмы Чаплина — пусть самый опытный литератор это сделает и пусть будет так же смешно и умно, как у Чаплина — но средства будут разные» [1].

Пока этого не получилось. Но важен не пример и даже не имя великого комика. А то, что «средства будут разные». Движение от прозы к кинематографу В. Шукшин считал «процессом необратимым» [2]. Не совсем обычный взгляд на проблему, которая родилась вместе с десятой музой.

На тему «литература и кинематограф» написаны горы страниц. Библиографический указатель книг и статей содержит сотни названий. Каждая экранизация удлиняет этот список. Подвести черту не удается, потому что, как уже было неоднократно замечено, любой фильм является экранизацией. Если иметь в виду перевод сценария на пленку.

Но вот встречное движение — с экрана в слово — как проблема встречается гораздо реже. Известно, что А. Довженко умел возвращать кадры своих фильмов в литературное состояние. Делалось это иногда спустя много лет после съемок, хотя и называлось «сценарием». За рубежом пишут романы по фильмам, чаще всего в коммерческих целях, используя прокатный успех.

В свое время, работая вместе с другими над многотомным каталогом «Советские фильмы», я на практике усвоил, как нелегко бывает свести фильм к простейшей, казалось бы, литературной форме — к аннотации. В чем основная трудность?

Грубо говоря, фильма всегда слишком «много». Даже плохого и среднего. Звенья сюжета, речь героев, поведение актеров, декорации, натура, освещение, смена планов, их сцепление... — а ведь это только реестр, далеко еще не полный, и все это должно сложиться в образную картину, выразить существо авторского замысла. Азы кинематографического ремесла, но без их учета нечего и подходить — равно к съемочной камере или к эстетической проблеме.

[1] «Литературная газета», 13 ноября 1974 г.
[2] Т а ж  ж е.

Пожалуй, нет такого начинающего режиссера, который не убедился бы в странном несоответствии между сценой написанной и сценой снятой. Вот одно из свидетельств на этот счет в книге А. Михалкова-Кончаловского «Парабола замысла». Во время постановки «Андрея Рублева» он получил от режиссера из Владимира паническое письмо: каждая новелла в написанном ими сценарии на съемочной площадке разрасталась «как квашня»...

«Практика показывает, — замечает он в другом месте, — что самые сложные, самые глубокие, наполненные размышлениями фильмы могут опираться на сюжет всего-навсего новеллы. А на экране получается роман» [3].

Человек совсем иного поколения и опыта приходит к близкому выводу: «Эйзенштейн совершил чудо превращения новеллы в роман. Лаконизм новеллистической структуры «Потемкина» воплотил все основное содержание исторических событий...» [4]

Не будем вторгаться в область сценарных форм, сложнейшую и дискуссионную, скажем лишь попутно, что обычные 80 страничек сценария — это и есть размер повести-новеллы. Для того чтобы вернуть фильм к литературному размеру, надо куда больше страниц.

Стоит ли вообще пытаться деэкранизировать фильмы, как при обратной съемке, превращать кинообраз в словесный? Как правило, нет. Хотя иногда полезно бывает разложить кадры по строчкам, размонтировать фильм по страницам. Этот «попятный» ход может принести свои плоды, если сравниваешь образность литературную и кинематографическую. Конечно, не в целом, лишь в отдельных свойствах. В сравнении двух образных стихий на первый план все чаще стала выходить одна подробность.

Чтобы было ясно, о чем идет речь, обратимся к статье В. Шукшина «От прозы к фильму».

Придирчиво пересматривая свои работы, он задерживается на картине «Странные люди», наименее удавшейся, с его точки зрения. По-

[3] «Книга спорит с фильмом». М., «Искусство», 1973, стр. 54.
[4] М. Б л е й м а н. О кино — свидетельские показания. М., «Искусство», 1973, стр. 399.

чему так? В целях наглядности он сталкивает лоб в лоб рассказ «Миль пардон, мадам!» и снятую по нему киноновеллу «Роковой выстрел» из этого фильма.

«Вот меня упрекали в том, что Евгений Лебедев в «Роковом выстреле» изображает не момент артистического вдохновения, а клиническую картину навязчивой идеи»[5].

Напомним, что герой новеллы Бронька рассказывает на привале охотникам, как он проник в ставку Гитлера, чтобы расправиться со злодеем, и: «Я промахнулся». В. Шукшин в «Миль пардон, мадам!» не скупится на детали почти физиологического свойства: «Голос его рвется... мучительно взвизгивает... рвет себя на полуслове, глотает слюну... оскалился, скрипит здоровыми зубами...»

«Согласитесь, — пишет он в статье, — что все это было с абсолютной точностью передано в фильме Лебедевым... А в результате — «клиническая картина навязчивого состояния». В чем тут дело? Не в интерпретации Лебедева, навязанной режиссером, но в самой природе кинематографического зрелища, многократно усиливающей насыщенные краски литературного образа».

Вывод, имеющий отношение к общим закономерностям экранного искусства, сделан на основе единичного, по-своему частного примера. В то же время он наследует целую традицию, которая вбирает в себя и фильмы, появившиеся из литературных источников, и изучение полученных результатов. Будучи писателем, режиссером и актером, В. Шукшин на себе самом чувственно осязал это перетекание словесной образности в экранную и, может быть, поэтому так часто говорил о закономерностях подобных переходов.

В одном из своих последних интервью он приходит к четкой формуле: «Все дело в аккумуляции зрелищного образа — тут вся сложность»[6]. При желании можно развернуть это определение на ряд конкретных явлений в истории кино, чтобы убедиться в его справедливости. В. Шукшин не отдает предпочтения ни литературной части фильма, ни изображению. Для него важен сам момент перехода, проблема синтеза. Существует сколько угодно других мнений, смысл которых заключен именно в предпочтении одного другому.

Итак, о традициях изучения литературного письма с точки зрения кинематографического зрелища. Как увлекает С. Эйзенштейна (и его читателей) процесс превращения пушкинских страниц в монтажные листы воображаемого фильма! Обычно это делалось на лекциях, с педагогической целью. За ним подобную методику избрали другие режиссеры, в частности, М. Ромм и С. Герасимов. Последний говорил, что их особенно привлекла поэма «Медный всадник», где пушкинский дар пластического ви́дения проявился с чудесной силой. Не одна поэзия, но и проза Л. Толстого стала объектом кинематографического изучения. Монтажный анализ текста казался таким совершенным, что оставалось проставить против строчек и абзацев номера кадров и снимать.

Но — не снимали... А когда снимали, то путь от страницы к экрану оказывался многоступенчатым и сложным. В свое время Ю. Тынянов иронизировал: «Разумеется, можно взять с полки любую книгу — даже библиографический указатель — и разбить ее на кадры»[7].

В незавершенной статье, озаглавленной «Кино и литература (Об образности)», С. Эйзенштейн пишет: «Кинематографу недоступна многотомная роскошь изложения. Кино живет лаконикой штриха...»

Дальше он как будто противоречит самому себе: «Лаконика лаконикой. Но она знает еще и высшую форму своего проявления.

Это когда она соприсутствует в образе и во всем регистре литературных форм.

Тут страницу не расстрижешь непосредственно ножницами в съемочные планы и смену кадров...

Тут дело идет о творческом эквиваленте.

О зрительном образе, эквивалентном (образу), не зрительно записанному автором.

[5] «ИК», 1971, № 8, стр. 39.
[6] «Литературная газета», 13 ноября 1974 г.

[7] Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. Л. «Наука», 1977, стр. 323.

Я категорически против того, чтобы с писателя спрашивать зрительный образ...

Лишь бы образ...

Важен нам образ мышления автора и образность его мысли»[8].

Лаконика или аккумуляция — разница в терминах. Смысл близок: из разрезанной страницы фильма не склеить.

Мысль С. Эйзенштейна тянется еще из тех времен, когда вместе с В. Пудовкиным они увлекались «эмоциональным сценарием», требуя от драматурга не номера кадров, но эмоциональной расшифровки содержания. Любопытно, однако, что спустя много лет мы слышим едва ли не буквальное повторение: «Собственно литературная сторона сценария (помимо чистого диалога) в лучшем случае может быть полезна режиссеру для того, чтобы намекнуть на внутреннее эмоциональное содержание эпизода, сцены, даже фильма в целом»[9] (А. Тарковский).

Оставим в стороне полемические крайности этих и других высказываний. Возьмем главное — традицию. Литература (в том числе сценарная) входит в кинематограф не одними сюжетами, но и образностью, которая опирается на эмоциональный строй мышления. Здесь выясняется еще одна примечательная подробность. Хотя экранизируют почти исключительно прозу и пьесы, думают при этом, читают, вспоминают о поэзии. Чистейший «прозаик» С. Герасимов на встречах (в которых и мне доводилось участвовать) способен часами декламировать стихи, особенно любимого Н. Заболоцкого. В его книгах, включая и последнюю — «Воспитание кинорежиссера», о поэзии говорится не меньше, чем о мизанценах и монтаже. Целая часть фильма «У озера» отведена «Скифам». Простейший, первичный анализ доказывает, что стихи А. Блока не просто звучат с экрана, но что здесь есть попытка ввести их в ткань фильма, снятого на границе Европы и Азии.

Что это? Тяга к противоположности, когда физик мечтает о лирике?

Дело, очевидно, не в простой декламации, а в том, что заряд образности в поэзии более сконденсирован и поэтому сродни образности кинематографа. Поэзия изначально «аккумулирована», если воспользоваться мыслью В. Шукшина.

Меньше всего мне хотелось бы возродить давние, набившие оскомину споры о «поэтическом» и «прозаическом» кино. Речь идет не о стилевых пристрастиях, а о том, что поэтическое мышление и кинематографическая образность расположены в разных творческих системах, но близки между собой по уровню интенсивного художественного излучения. Иначе зачем бы тому же С. Герасимову в докладе на пленуме Союза кинематографистов наиболее увлеченно (и интересно) говорить о зрительной поэтике «Броненосца «Потемкин», сравнивая ее с поэзией Б. Пастернака, с его поэмой «1905 год»? Чего-нибудь да стоит признание А. Михалкова-Кончаловского, что на постановку «Первого учителя» его в равной мере вели повесть Айтматова и стихи Павла Васильева о Киргизии, причем на стиль фильма — сухой, выбеленный жестокостью и зноем — в решающей степени повлияла поэма «Соляной бунт».

«Никогда не забуду, — пишет режиссер, — в этой поэме строк о старой киргизке, которую убивает казак при подавлении народного бунта. Он рассекает ей шашкой лицо и...

Старуха, пятясь, пошла, дрожа
Развороченной,
Мясистой губой...
Выкатился глаз
Старушечий, грозен,
Будто бы вспомнивший
Вдруг о чем,
И долго в тусклом,
Смертном морозе
Федькино лицо
Танцевало в нем[10].

Допустим поэтическую вольность и «смонтируем» этот образ с кадрами «одесской лестницы», где казак ударом шашки рассекал глаз старухи в пенсне. В таком монтаже кино и поэзия сближаются накоротке.

Но это именно «поэтическая вольность», не больше. Было бы ошибкой впрямую сопрягать

---

[8] «Вопросы литературы», 1968, № 1, стр. 96.
[9] «Вопросы киноискусства». Вып. 10, 1967, стр. 94.

[10] А. Михалков-Кончаловский. Парабола замысла. М., «Искусство», 1977, стр. 44.

стихотворную строку и кадр. Что может получиться? Есть давний, но по-своему красочный пример.

Однажды редакция журнала «Искусство кино» попросила меня отрецензировать фильм «Прощай»[11]. Сценарий написал и затем в качестве режиссера перенес на экран поэт Г. Поженян. В фильме был поразивший меня кадр.

Закадровый голос читал: «Сосны бежали к морю...», и на экране рослые деревья начинали изгибаться, вытягиваться, стлаться по земле в направлении пляжа. Для того чтобы кадр буквально стал похож на стихотворную строку, изображение потекло, как эмульсия в жару. Метафора была реализована с помощью кинотрюка, но не к выгоде ни кино, ни поэзии. Музыку к фильму написал М. Таривердиев. Потом я слышал его музыкальный речитатив, отделившийся от фильма, где были и эти строчки о соснах, бежавших к морю. Они не коробили. Незримая музыка легко вобрала в себя словесную метафору.

Другой пример из этого же ряда.

В картине «Семья Коцюбинских» есть внесюжетный план, который выглядит как олеографическая заставка: на берегу моря, возле скалы, стоит актер в гриме Горького, ветер драпирует складки его плаща, поверху ходят тучи, а вокруг летает птица. Под нижней кромкой кадра легко поставить надпись: «Буревестник».

Снято это грубо, но даже в том случае, если бы заставка была снята более изощренно и тонко, все равно она принципиально ошибочна, ибо делает кадр похожим на переводную картинку с поэтического образа. С удивительной простотой опущен момент истинного перевода (или, лучше сказать, перехода) из одной художественной среды в другую.

Наконец, третий пример, несколько более сложный, хотя, по-моему, столь же наглядный.

Собирая материалы о творчестве М. Ромма, я пересмотрел фильм «Обыкновенный человек» (1956), так как в фильмографии значилось, что сценарий принадлежит Л. Леонову и М. Ромму. Театральный режиссер А. Столбов добросовестно перенес пьесу и сценарий на экран. И вот что получилось в одной из сцен.

...Кира, невеста молодого ученого, говорит в пьесе, что ее судьба похожа на судьбу обезьянки Лианы — подопытного животного из лаборатории ее будущего мужа. Обезьянка, конечно, подразумевалась «за сценой». Ревность Киры к Лиане, с которой ученый проводил больше времени, читалась как словесная метафора. Твердо памятуя о зрелищной стороне кинематографа, режиссер показывает на экране обезьянку (может, так и значилось в сценарии?) — жалкую, мохнатую, умирающую. А рядом монтируются кадры, где появляется ослепительная Кира, сыгранная И. Скобцевой. Эта прямая реализация словесной метафоры в кадр, это наглядное сравнение вызвали во мне неожиданно резкий зрительский протест — вплоть до брезгливости.

Все три примера, внешне похожие на курьезы, говорят об одном и том же, причем, на мой взгляд, достаточно серьезно. «Кинематографический образ не получится из сложения хода литературной мысли с живописной пластикой — возникает эклектичность, либо невыразительная, либо высокопарная»[12]. Эти слова А. Тарковского с большой точностью определяют существо вопроса, и поэтому мы с удовольствием воспользовались ими.

С другой стороны, непреображенная литература столь же прямо внесена им самим в кадры «Зеркала». Я говорю «в кадры», хотя на самом деле стихи отца режиссера, Арсения Тарковского, звучат за кадром. Однако в этих стихах порой заключена разгадка того, что происходит на экране, — «разгадка поэзией». Литературная и кинематографическая мысль не повторяют друг друга, между ними возникают гораздо более сложные отношения.

Приведу только одну строфу:

Живите в доме —
    и не рухнет дом.
Я вызову любое из столетий,
Войду в него
    и дом построю в нем.

[11] «ИК», 1967, № 1.

[12] «Вопросы киноискусства». Вып. 10. 1967, стр. 84.

Мысль о доме как о родном очаге — частице родины — и свободное вхождение героя фильма в «любое из столетий»: разве нет здесь переклички между сжатым смыслом поэтической строки и монтажным путешествием кадров во времени и пространстве? Согласен, что пример достаточно редкий, что взят он из такого спорного фильма, как «Зеркало», и что экранное «я» героя близко подходит к лирическому герою поэзии. Все это так. Однако исключения иногда подтверждают правила не только в обыденной жизни, но и в искусстве. И вот вывод, как мне кажется, весьма существенный, выходящий за рамки творчества лишь одного мастера: «У поэзии нужно учиться передавать немногими средствами, немногими словами большое количество эмоциональной информации»[13] (А. Тарковский).

Этот вывод вполне применим к самым прозаическим кадрам. Его можно поставить в ряд с любым высказыванием на этот счет, таким, например, как мысль С. Герасимова «об особой плотности экранного действия»[14]. Повторяю, речь не идет о стилевых образованиях, тяготеющих к прозе или к поэзии, а о свойствах более общего характера: о емкости кинообраза.

Сделаю одно отступление.

Книг по кино без иллюстраций — почти не бывает. Одни и те же фото часто воспроизводятся в разных изданиях. Редакторы требуют новых. Но в том-то и дело, что некоторые фотокадры давно уже превратились из отдельной клеточки изображения в целостный образ фильма. Как же обойтись без них? Антология подобных кадров может представить кинематографический процесс. Конечно, их не так много. Однако даже в статичном виде, как фотографии, лежащие на столе или напечатанные в книге, они подчас великолепно иллюстрируют не только данный фильм, но и существо экранного зрелища, способного уплотнить и включить в образ кадра замысел, стиль и время.

Рассказать такие кадры словами — труднейшее занятие.

Среди любимых мыслей М. Ромма, неоднократно повторяемых, была и та, что настоящий кинематографический кадр невозможно без ущерба перевести в словесный ряд. С таких кадров-образов порой начинались замыслы. В. Пудовкин рассказывал, что ему и Н. Зархи еще до съемок мерещилась убитая мать на мостовой, прикрытая знаменем. Сколько раз излагали, чаще всего высокопарно, как, припав к пулемету, строчит с тачанки Петька, а над ним Чапаев с вытянутой рукой. Между тем это даже не тачанка, а фаэтон — городская пролетка. Изображение и дальше развертывается в цепь прозаических деталей. Но кадр-то по праву превратился в эмблему, если под этим термином иметь в виду силу и глубину обобщения, достигнутого кинематографическими средствами и словно внезапно. Свое слово здесь сказала поэзия. Фильм братьев Васильевых появился, как известно, из документальной книги Фурманова и из поэтических преданий о полководце гражданской войны.

Но чтобы достичь особой уплотненности вещества кадра, совсем не обязательно иметь в родословной фильма поэтическое начало. Проход А. Баталова на фоне мосфильмовской стены из «9 дней...» возник случайно, как выход из трудных производственных условий. Кадр нельзя зарифмовать. Это проза. Но попробуйте исчерпать его смысл литературно. И сколько раз пробовали, в том числе автор этих строк. И все оказывалось приблизительным...

Не хотелось бы, однако, совсем отрешаться от поэтического начала, видя в нем модель кинематографической емкости. Вероятно, фольклорные истоки шукшинского творчества подтолкнули его к этой проблеме, которую он решал, подчас мучительно пытаясь найти на съемках эквивалент словесной образности.

Обратимся теперь к прозе, но особого свойства, написанной поэтом. Речь идет о «Дневных звездах» О. Берггольц и фильме И. Таланкина, М. Пилихиной и Д. Демидовой. Поставленный свыше десяти лет назад, фильм с течением времени возрастает в своем значении. Потому что он сам посвящен времени;

---

[13] «ИК», 1962, № 11, стр. 84.

[14] С. Герасимов. Воспитание кинорежиссера. М., «Искусство», 1978, стр. 200.

потребность создать пластические образы дней, лет, веков извлекли из кинематографа некоторые его свойства, в первую очередь рассчитанные на то, чтобы экран смог выдержать вес поэтических обобщений, заключенных в малые объемы.

«Я взглянула туда, и вся жизнь моя вдруг распростерлась передо мной. И с немыслимой стремительностью, которую не в силах обрести слово, катились сквозь душу картины всей моей жизни и жизни моей родины и воспоминания о том, что свершилось еще до моей памяти»[15].

Этот кусок из «Дневных звезд» мог бы послужить заявкой к фильму. И объяснением его структуры. Самое любопытное: поэтесса готова признать ограниченность материала своего искусства: «...не в силах обрести слово...»

А кино — в силах!

В путешествие героини через блокадный Ленинград к отцу в госпиталь вмонтировались на экране ее детство и юность, убийство царевича Димитрия, встречи с родными, живыми и умершими. Ощущения целостности бытия, неделимости времени — этот поэтический замысел стал кинематографическим.

«И весело рухнули перегородки между жизнью и смертью, между искусством и жизнью, между прошлым, настоящим и будущим. О, как хрупки они оказались, как условны, как легко было мне наслаждаться всей жизнью сразу, всей поэзией и всей трагедией ее на самом ее краю, на краю жизни, на углу Палевского и Шлиссельбургского...

В мгновения, только в мгновения вмещалась вся жизнь, а мне нужны для них — страницы»[16].

Конечно же, это поэзия в формах прозы. Переход уже состоялся — из одного литературного рода в другой. Кинематографисты уловили особую текучесть, динамику письма О. Берггольц и продолжили движение — со страниц в кадры. Воспользовавшись при этом мыслью, что «край жизни» совпал для героини с точно указанным топографически местом: на углу двух улиц. Внезапный скачок из духовного процесса, из потока мыслей в конкретное физическое ощущение — этот скачок обусловил, в числе других свойств книги, монтажное строение фильма. С его внезапными и необходимыми переходами из одного времени в другое. «И весело рухнули перегородки» — снять такую фразу на пленку нельзя, а вот перевести ее в кадр оказалось можно.

Читаем строчку из монтажного листа:

«Ольга видит... себя, тянущую колокол на санях».

При переводе авторы фильма избрали трагическую интонацию. Рассказ о корноухом колоколе, который звал к бунту в день убийства царевича и был сослан, экранизировался в этом известном кадре.

«... в мгновения вмещалась вся жизнь, а мне нужны для них — страницы». Кино предложило выход из противоречия. Думается, что выход был открыт едва ли не вместе с киноискусством, чья природа оказалась приспособленной к тому, чтобы «жест актера, который за доли секунды промелькнул на экране», смог бы вместить в себя «страницу описания. Самого глубокого, самого умного описания»[17] (В. Шукшин).

Мы погрешили бы, сказав, что трансформация литературы в кино получилась в каждом съемочном плане «Дневных звезд». Это не так. И дело здесь не в запоздалых оценках, а в том, что иногда словесный образ, связанный с физическим действием, кажется настолько пластическим, что сам по себе просится в кадр. Его фотографируют. Он ложится в ряд других, но по сравнению с литературным выглядит беднее. В этом смысле «жест актера», о котором упоминает В. Шукшин, далеко не исчерпывает возможности кино, чтобы полностью усвоить и кратко выразить литературную мысль.

Напомню кадры, где на узкой, проложенной в снегу тропке встречаются две женщины, одна из них волочит за собой дощатый ящик. Им не разойтись. Ольга перешагивает через

---

[15] О. Берггольц. Избранные произведения. Л., «Советский писатель», 1967, т. 2, стр. 506.

[16] Там же, стр. 507.

[17] «Литературная газета», 13 ноября 1974 г.

гроб, обе садятся на него и выкуривают пополам драгоценную папироску.

Теперь послушайте, как это сказано у О. Берггольц:

Тяжело идти среди сугробов:
Спотыкаешься, едва бредешь.
Встретишь гроб — не разминуться
с гробом.

Стиснешь зубы и — перешагнешь.

Все так и снято. Трагически и буднично.

Не сняты, по-моему, идущие дальше строчки:

Друг мой, друг, и я, как ты, встречала
Сотни их, ползущих по снегам.
Я, как ты, через гробы шагала...
Память вечная таким шагам.
Легкий, легкий озаренный путь...[18]

Как было их снять? Как перевести «шаг» в духовный поступок, требующий мужества, бередящий память? Вечные вопросы любых переводов с языка одного искусства на другой.

Сталкивая между собой строчки и кадры, пытаешься понять природу их взаимодействия. И видишь, что тиражирование приемов невозможно, что каждый из них выглядит единичным, незакономерным.

Но ведь это же факт, что два произведения — одно поэтическое, другое кинематографическое — встретились и отразились друг в друге, хотя ни о какой экранизации не могло быть и речи.

В 1925 году М. Светлов написал стихотворение «Рабфаковке» (цитирую в извлечениях):

Барабана тугой удар
Будит утренние туманы —
Это скачет Жанна д'Арк
К осажденному Орлеану.
...В двадцать пять небольших свечей
Электрическая лампадка, —
Ты склонилась, сестры родней,
Над исписанною тетрадкой...
Громкий колокол с гулом труб
Начинает святое дело:
Жанна д'Арк отдает костру
Молодое тугое тело.
...Наши девушки, ремешком
Подпоясывая шинели,
С песней падали под ножом,
На высоких кострах горели.
Так же колокол ровно бил,
Затихая у барабана...
В каждом братстве больших могил
Похоронена наша Жанна...[19]

Спустя много лет Е. Габрилович, Г. Панфилов и И. Чурикова создали фильм «Начало», где была повторена эта сдвоенная композиция образа; девушка из Речинска и Жанна д'Арк не просто были сыграны одной актрисой, они стали двумя ликами единой личности.

Ловишь себя на мысли, что выбираешь раритеты, что основной поток кинопродукции идет по другому руслу, что близость тугой, сжатой стихотворной строчки и кинематографической образности есть удел избранных.

И в памяти всплывает похожая на удары колокола надпись: «Новгородские... Пензенские... Тверские». Как рефрен, определила она смысл и ритм «Конца Санкт-Петербурга». Но не его одного: этот же рефрен, возведенный на мировоззренческий уровень, лежит в основе лучших массовых сцен советского немого кино, куда люди будто собрались со всей России, чтобы массовка стала образом, исполненным народной шири. Эта старая надпись помогает понять связь между словом и изображением в кино. Одиночный факт в искусстве способен превратиться в знак, которым пользуются, чтобы объяснить ряд явлений, отстоящих друг от друга далеко — и по времени, и по родам творчества.

Приведу, наконец, последнее свидетельство, чтобы не завершить, но хотя бы оборвать эту тему, связанную с конденсированной силой поэтических образов, могущих развернуться прозаической лентой кадров.

Вот что говорил В. Мейерхольд по поводу статьи В. Маяковского «Как делать стихи»: «Если прочтет эту статью работник кинематографии, он поймет, как надо делать фильмы». И тут же сам В. Маяковский: «Я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематографию, так как ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность» [20].

Продолжим разговор об «огромной образной насыщенности кинематографа» [21] (с каким постоянством возвращается В. Шукшин к этому определению) — на материале классической

---

[18] О. Берггольц. Избранные произведения, т. 2, стр. 545.
[19] М. Светлов. Стихи и пьесы. ГИХЛ, 1957, стр. 9.

[20] Цит. по книге: Л. Фридкин. Второе рождение. «Искусство», 1967, стр. 40.
[21] «ИК», 1971, № 8, стр. 37.

прозы. Возьмем режиссера, для которого союз слова и кадра освящен именами Л. Толстого, А. Чехова и М. Шолохова. Случай особый: кинематограф встречается с разными писателями (другие эпитеты здесь легко проставить) в границах одной творческой жизни. «Судьба человека» и «Они сражались за Родину», «Война и мир» и «Степь» — по фронту этих книг проходит человек с киноаппаратом. Прежде всего возникает мысль о несходстве: эпопея, роман, повесть, рассказ. Потом — мысль о художественной задаче, которая решается тогда, когда эти разные литературные объемы сводятся к кинематографическим. Возможно ли здесь появление некоей обобщающей методики?

Один из ее вариантов С. Бондарчук излагает так: «Мы даже можем заглянуть в атомную структуру, рассмотреть «проблему» на молекулярном уровне... И в то же время можем увидеть Землю глазами космонавта... то же — у Шолохова: он может пристально рассматривать поры земли, букашку какую-нибудь — и это же увидеть с высоты подорлика... Есть такие понятия: «микро» и «макро». Они существуют в прозе Толстого и Шолохова, и слава богу, что сейчас есть техника, которая дает возможность передать эту особенность творчества великих художников»[22].

И в самом деле, съемки в упор, когда любая земная малость укрупняется во весь экран, то есть «макро» и «микро», являются стойкими признаками фильмов С. Бондарчука, хотя их снимали разные операторы — В. Монахов, А. Петрицкий, В. Юсов. Писательский взгляд словно переведен во «взор» камеры.

Что это дало? Минуя многообразие творческих решений, скажем, что в главном подобная методика позволила уплотнить литературные время и пространство в емкие экранные образы. Как хрестоматийный пример напомним побег Андрея Соколова из плена: вознесение камеры над телом человека, когда пространство в кадре настолько расширилось, что понятие «свобода» стало вдруг зримым, помогло перевести писательские четверо суток (столько времени он был на свободе у Шолохова) в экранные секунды.

[22] «ИК», 1975, № 1, стр. 95.

И вот — «Степь»...

Все, кто писал или говорил о фильме, в первую очередь будто снимали кавычки с названия: настоящая степь возникла в кадрах, снятых Л. Калашниковым на заре и в ночь, в безветрии и в бурю, сложившихся вокруг героев в естественную природную среду, и она же — явилась средой образной. И вновь знакомая динамика масштабов. Уходит вниз травяной покров, уменьшается бричка с седоками, растворяясь в просторах, окинутых взглядом сверху. А в соседнем плане появляется кузнечик, зажатый в толстых пальцах кучера Дениски. Огромный, во весь широкий экран. Всяческая живность есть в степи, ее достанет на десятки научно-популярных фильмов. Выбран кузнечик, потому что раньше он был выбран А. Чеховым: Дениска подносил ему муху, тот отгрызал ей брюшко, и муха летела к лошадям — к немалому удивлению мальчика Егорушки.

Снять такой кадр технически, видимо, было бы возможно. Но кинематограф тогда немедленно возвел бы кадр в устрашающую гиперболу — не чеховскую. Однако и так кузнечик невольно вырос в своих размерах и в своем значении: один из примеров того, как осторожно надо обращаться с литературными деталями, перенося их на экран. Впрочем, это мелочь.

Гораздо важнее вглядеться в людей. Но раньше бросим взгляд на природу. Какой-то звон стоит в степи, Егорушке «стало казаться, что это пела трава», сказано у А. Чехова. Строчка не оставлена без внимания. Была сочинена «Песня травы» на слова Л. Васильевой, положенные на музыку В. Овчинниковым. Ее поет тощая баба, что веет зерно: «Горе мне, зеленой травушке, стала я сухая, серая». Одна строчка выросла в звукозрительный образ. Это укрупнение масштаба выглядит оправданным, потому что в нем по-своему сказалась динамика кинематографа: его способность придавать слову крупномасштабность.

Могут сказать (и говорят): «Не по Чехову!» Литературные средства у него далеки от песенной лирики. Именно в «Степи» содержатся знаменитые строчки о громе: «Послышалось,

как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше». А в фильме шекспировские гром и молнии сотрясают экран.

Чеховское письмо многослойно. «Скачущие колесницы», которые чудятся Егорушке при белых вспышках, попали в фильм, как и такая строчка: «за возами шли три громадных великана с длинными пиками». Их видит испуганный мальчик, его глазами их увидели зрители. Чеховское «кто-то босиком прошел» (по крыше, при новом ударе грома), стоит в повести рядом с колесницами и великанами. Видения, конечно, снять проще. Тут существует давняя кинематографическая традиция. Безмерно труднее перевести в кадр чеховское сравнение, столь экономное и внешне простое по словесным средствам.

Но ведь в «Степи» есть и такой текст: «Сюртук его взмахнул фалдами, спина согнулась в дугу, и бледное лицо покривилось такой улыбкой, как будто видеть бричку для него было не только приятно, но и мучительно сладко... закричал таким диким, придушенным голосом, как будто тонул и звал на помощь... Мойсей Мойсеич, точно его тело разломалось на три части, балансировал и всячески старался не рассыпаться»[23].

Словесная изобразительность кажется — по чеховским меркам — чрезмерной. С. Бондарчук и И. Смоктуновский увидели здесь диаграмму физических и духовных движений персонажа. Они перенесли ее на экран с удивительной пластической полнотой.

...А мне вспомнился шукшинский Бронька из «Странных людей». Попытка выстроить актерское поведение с таким расчетом, чтобы поелику возможно тщательно и точно повторить словесный рисунок, скалькировать его в кадры, привела, на мой взгляд, к уже знакомому эффекту. Заложенная в природе экранного зрелища гиперболизация вывела образ на тот край, за которым начался гротеск. Он есть и у Чехова. Однако словесное описание умножается в фильме, возводится в новую степень. Видимо, это свойство ярче всего проявляется в актерском (человеческом) поведении. Особенно в тех случаях, когда это Е. Лебедев и И. Смоктуновский, способные сыграть лошадь и Гитлера, Гамлета и страхового агента из породы Дон-Кихотов. «Выгнуть» таких исполнителей по линиям литературного образа можно. Но экран переведет динамичный рисунок в новый регистр — на много тонов выше. Получится «клинический случай» или гротеск, заостренный еще и тем, что выглядит он пугающе натуральным (как кузнечик)...

Таковы некоторые наблюдения над словом, которое становится киноизображением. Эту проблему надо рассматривать на «микро»-уровне (строчка-кадр). Но можно и на «макро», если выстроить в ряд несколько главных наших фильмов. 43 записанных на бумаге плана превратились в «Броненосец «Потемкин», и фильм стал целостным образом первой русской революции. Книга, документы, сказания, короче, литературный материал о Чапаеве на экране вобрал в себя гражданскую войну. Драма на тему «вечно живых» в своем кинематографическом изложении вывела действие в трагическую полифонию кадров «Летят журавли», где война была снята от мира и до победы.

За что ни возьмись, слово в кино тяготеет к охвату, к обобщению, к «крупному плану». Верно это или неверно, но отношения двух типов образности подлежат постоянному изучению, так как они постоянно меняются. Это тем более необходимо сегодня, когда иные социологи грозятся, что вся культура может стать «визуальной».

На эту тему спорили и раньше: «Можно сказать, что наша эпоха — менее всего эпоха словесная, поскольку речь идет об искусстве. Кинокультура противостоит, как знак эпохи, — культуре слова...»[24] (Б. Эйхенбаум). Противостоит?

Вопрос не снят. Надо изучать его на разных уровнях, каждый раз исходя из нового опыта, — словесного и экранного.

---

[23] А. Чехов. Собр. соч. М., «Художественная литература», 1954, т. 6, стр. 34—47.

[24] Сб. «Поэтика кино». М.-Л., «Кинопечать», 1927, стр. 23.

# Нужен новый кинословарь

Вряд ли нужно подробно говорить о той роли, которую играют в профессиональной работе киноведа, критика, журналиста, педагога, лектора различные справочные, научно-информационные, библиографические, фильмографические издания. Центральное место среди них занимает, несомненно, двухтомный «Кинословарь», выпущенный «Советской энциклопедией» в 1966—1970 годах под редакцией С. И. Юткевича. Многие годы он был незаменимым помощником всех советских киноведов, и не только советских, кстати говоря. Постоянно обращаемся мы к нему и сегодня.

Однако все издания такого рода неизбежно отстают от времени, притом не только хронологически. Они частично устаревают в научном отношении, будучи всегда отражением определенного уровня развития исторического и теоретического знания. А за последние годы он значительно возрос, что связано в первую очередь с общим подъемом политико-идеологической работы в нашей стране, с разработкой фундаментальных теоретических и методологических проблем, поставленных XXV съездом КПСС перед всеми общественными науками, в том числе и перед искусствознанием. Серьезные задачи призвано решать сегодня и советское киноведение. Поэтому назрела необходимость нового издания фундаментального научно-справочного труда, в котором был бы всесторонне учтен и должным образом развит ценнейший опыт двухтомника. В частности, как нам кажется, в будущем кинословаре следовало бы уделить больше внимания характеристике единства и многообразия советского многонационального кино и специфике национальных кинематографий, создающих — в живом взаимообщении — это единство. Вне всякого сомнения, нуждаются в углубленной разработке многие теоретические проблемы современного кино, что не может не найти отражения в словаре. На наш взгляд, целиком оправданным будет освещение богатого опыта телевизионного фильма, равно как и внимание к проблеме «кино и зритель». Хотелось бы, чтобы в кинословаре нашлось место для статей о роли кино в эстетическом просвещении трудящихся, о месте и значении кинообразования в идейно-нравственном воспитании подрастающего поколения.

Новое издание кинословаря — крайне нужное и чрезвычайно важное дело.

*О. Нечай,*
*кандидат искусствоведения,*
*ученый секретарь Института искусствознания, этнографии и фольклора АН БССР;*
*Г. Ратников,*
*кандидат искусствоведения,*
*научный сотрудник Института искусствознания, этнографии и фольклора АН БССР;*
*Т. Тюрина,*
*заведующая отделом культуры газеты «Знамя юности»*

*Липецк*

# Фильм Вс. Вишневского и Е. Дзигана «Первая Конная»

*И. Вайсфельд*

## О «Первой Конной» и стилевой полифонии советского киноискусства

Фильм Всеволода Вишневского и Ефима Дзигана «Первая Конная» — бесспорно мог стать крупным явлением в истории советского киноискусства. Завершенный в сложной международной обстановке начала 1941 года, он, к сожалению, не увидел экрана и впоследствии был утрачен. Тем большее значение приобретает публикация материалов, анализирующих творческую лабораторию его создателей.

Читатель уже имел возможность познакомиться с особенностями драматургии Всеволода Вишневского[1]. Теперь он может составить представление о существенных чертах режиссерского и операторского замысла произведения.

Я был в числе первых зрителей — работников «Мосфильма», увидевших на студийном экране «Первую Конную». Впечатление было исключительно ярким. С экрана повеяло молодой, неувядаемой романтикой. Захватывал эпический строй сценарного, режиссерского, изобразительно-звукового мышления.

Е. Дзиган к моменту встречи с Вс. Вишневским был уже опытным режиссером. Если фильм «Первый корнет Стрешнев», поставленный им совместно с М. Чиаурели, был пробой пера и отмечен традиционностью стилистики, то картина «Женщина» (1932), уже на современную тему, носила явно экспериментальный характер: интересные решения в ней были связаны с желанием режиссера создать обобщенный, эпический образ строителей нового мира. Встреча Е. Дзигана с Вс. Вишневским соединила эпическую устремленность писателя и кинематографиста, и эта устремленность была закономерной и органичной.

После ленты «Мы из Кронштадта» эта линия эпического кинематографа получила в «Первой Конной» новое и вполне самостоятельное развитие[1].

Героико-романтический стиль ленты вобрал в себя не только индивидуальный художественный опыт, но и традиции всего советского киноискусства.

История доказала, что многогранный эпический советский кинематограф изменил весь ход развития мирового киноискусства. Значение этого явления переоценить невозможно. Вспомним хотя бы влияние открытий, которые были сделаны А. Довженко в «Арсенале», «Земле», С. Эйзенштейном в «Броненосце «Потемкин», «Александре Невском», Н. Шенгелая в «Элисо», а затем в интереснейших фрагментах «26 комиссаров», Пудовкиным в «Матери», «Потомке Чингисхана».

Впрочем, из этого не следует правомерность монополизации этической художественной формы и противопоставления ее «камерной», как это делалось в 30-е годы, да иногда делается и в наши дни.

Для того чтобы представить себе реальность контекста, в который вписывались такие произведения, как «Мы из Кронштадта» или «Первая Конная», хочу напомнить, что в состав Первого художественного объединения «Мосфильма» (тогда он назывался Москинокомбинатом) вхо-

---

[1] Сценарий фильма «Первая Конная» см. в «ИК», 1970, № 12.

дили такие разные по интересам, стилистике, жанрам режиссеры, как Дзиган и Пырьев, Ромм, Преображенская и Правов, Шуб и Рошаль, Строева и Литвинов.

Попытки возродить старый спор сторонников «монументального» и «камерного» кино в наши дни бесплодны.

Фильмы эпические и так называемые камерные не отрицают друг друга, как это казалось некоторым критикам в те годы, принимавшим одну часть художественного процесса за целое; монументальность и психологизм не антагонисты, а союзники: при всех художественных различиях, они внутренне связаны единым ощущением и пониманием богатства исторических событий, масштабности созидательного труда строителей нового мира.

Изучать сегодня достижения нашего эпического кинематографа необходимо, мне кажется, не только для того, чтобы успешно развивалось это бесконечно богатое направление. Обогащение творческим опытом киноэпоса — в интересах всех жанров и стилей многонационального советского киноискусства.

*Е. Дзиган*

## Пафос революции — пафос фильма

Еще во время съемок фильма «Мы из Кронштадта» у меня созрело желание продолжить творческое содружество с Всеволодом Витальевичем Вишневским. Работа над фильмом нас сблизила, а затем и крепко сдружила. Несмотря на то, что многое нас разделяло, мы были едины в главном — в художественных устремлениях. Нашей общей эстетической платформой было эпическое искусство, искусство больших форм, которое, в отличие от так называемых камерных жанров, наиболее полно и ярко, прямо и непосредственно выражает героику и пафос современности — грандиозную эпоху величайших революционных преобразований.

Фильм «Мы из Кронштадта» мы задумали и снимали как монументальную героико-эпическую фреску, исполненную революционной патетики и романтики. В этой экранной фреске главным действующим лицом была матросская масса. Делая революционную массу коллективным героем картины, мы следовали замечательной — я считаю ее основополагающей — традиции нашего эпического кинематографа 20-х годов, кинематографа Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина.

Но, как известно, даже самым лучшим, самым живым и плодотворным традициям нельзя механически следовать. Их нельзя копировать — их надо развивать, творчески обогащать, исходя из задач и потребностей своего времени.

Мы снимали фильм во второй половине 30-х годов, и он не мог не быть произведением своего времени, в нем не могли не отразиться новые черты нашего киноискусства этого периода.

В сценарии и в фильме «Мы из Кронштадта» из общей массы моряков-балтийцев выделилась группа персонажей с четкими, выпуклыми, лапидарными динамическими характеристиками. Они появились в результате наших совместных размышлений и поисков, как наш ответ на запросы времени. В дневнике Вишневского есть запись — след долгих трудов над первоначальным вариантом сценария: «...Итак, первый вариант сценария-поэмы был написан. Я сообщил о нем режиссеру, развив еще целый ряд образов общего плана. Полностью принимая масштаб и замыслы, режиссер стал просить конкретных людей, героев...» Эти персонажи появились и стали вести основное действие.

Эпос на экране вовсе не означает отсутствия индивидуальных героев. Но важно, что в эпосе они решаются иначе.

Успех фильма «Мы из Кронштадта» показал, что наш путь был правильным. Хотелось идти по нему дальше, искать и находить новые выразительные возможности киноэпиче-







*«Первая Конная». Кадры из фильма*

ской формы. Однако сразу после фильма о подвиге балтийских моряков продолжить работу с Всеволодом Вишневским мне по разным причинам не удалось. Но я уже был прочно и, как оказалось, на всю жизнь привязан к эпическому кинематографу. И решил экранизировать роман А. Серафимовича «Железный поток». Сценарий был запущен в производство, мы с Эдуардом Тиссэ, выдающимся оператором, соратником Сергея Эйзенштейна, уехали на Кубань для выбора натуры, но неожиданно работа над фильмом была прекращена.

Я поставил картину «Если завтра война...» и лишь после нее, в 1940 году, вновь встретился с Всеволодом Вишневским в работе над фильмом «Первая Конная».

Вишневский не повторил свою замечательную пьесу, а написал оригинальный сценарий, который я считал и продолжаю считать одним из лучших произведений советской кинодраматургии. В нем отразился колоссальный опыт нашего киноискусства, накопленный за два десятилетия, и громадный опыт самого писателя, активно работавшего в литературе все эти годы. Продолжая эпическую традицию, Вишневский создал монументальную народно-героическую кинопоэму о легендарном походе Первой Конной армии против белополяков, мастерски соединив широкое изображение народной жизни с судьбами центральных персонажей.

Сценарий «Первой Конной» был опубликован, не буду его пересказывать, приведу только один эпизод — уход мирных жителей украинских сел из родных мест, подвергшихся нападению захватчиков.

«Дорога вьется среди холмистой равнины, уходит далеко вдаль. Старуха мать на поле. Опустилась на колени, плачет:

— Земля наша... Посеяла, думала, что война закончится... Та що вид нас полякам треба?

Повозки, груженные скарбом. Идут старики, дети, скот. Мешки, узлы. Движутся по проселочным дорогам крестьянские обозы... Сливаются и идут длинной, беспорядочной вереницей. В небе гул моторов. Люди поднимают головы. Дети радуются, глядя на небо, обрадованно кричат:

— Летят! Летят!

Самолеты над крестьянскими обозами. Один, другой, третий. Грохнул взрыв. Поднялись густые клубы черного дыма. Страшное смятение охватило людей. Крестьяне стали гнать коней и скот. Старуха смотрит на небо. Рядом с нею — сын, крестьянский парень. Это — Петро. Самолеты бомбят обоз уходящих крестьян.

Испуганная женщина с младенцем на руках крестится:

— Матерь божья!

Сзади нее, спереди, сбоку взметнулись к небу столбы пламени, дыма. Разбегаются люди, обезумев, мчатся лошади без седоков. Летят самолеты... Бьют пулеметы по обозу...

Бежит девочка. Около нее пулеметы взметают землю.

Петро задрал голову, затем схватил камни, швыряет их в бессильном ожесточении в низко летящий над ним самолет. Мимо раненой лошади, пустой повозки бежит женщина, находит на земле своего ребенка. Он мертв. Женщина, рыдая, склонилась над девочкой. От гула моторов и стрельбы далеко по полям разбежались кони и скот. Исчезли в небе самолеты. Бредут по полю крестьяне, собирают разбросанный скарб, зовут лошадей, молча собираются у подвод. Старуха, потерянно:

— Куда ж мы теперь?»

Стиль сценария, представленный этим отрывком, не случайность, не прихоть, а выражение авторского отношения к жизненному материалу. Стиль и жанр сценария определили художественную форму фильма. Мы работали над ним с огромным подъемом. Съемки были необычайно сложными по тем временам; тогда еще не было многого из того, чем ныне располагает операторская техника. Просматривая сохранившийся (увы, далеко не полностью) материал, я иногда буквально глазам своим не верю: как это можно было тогда снять, каким образом были решены все технические трудности?

Но об этом пусть лучше расскажет оператор, а я скажу, что нам надо было решать не только новые технические, но и новые идейно-творческие задачи.







*«Первая Конная». Кадры из фильма*

И здесь вся группа, в том числе и молодой оператор Евгений Николаевич Андриканис, снимавший свою третью картину, оказалась на высоте. Конечно, как это всегда бывает, не все из того, что было нами задумано, удалось осуществить в полной мере, не все по-



*«Первая Конная».*
*Рабочий момент*

лучилось. Но нам, как мы думаем, удалось главное — передать пафос, величие, красоту революционного времени, масштаб великих событий. Фильм был закончен в 1941 году, но, к великому нашему горю, на экраны не вышел. Негатив картины пропал во время эвакуации «Мосфильма».

Но не пропал творческий опыт для всех, кто работал над «Первой Конной». Пусть же он сослужит свою скромную службу и новым поколениям кинематографистов — хотя бы в кратком пересказе истории создания «Первой Конной», в сценарии Вс. Вишневского, в сохранившихся кадрах. Ибо основополагающая традиция нашего революционного социалистического киноискусства жива и продолжает оплодотворять его неостановимое развитие.

*Евг. Андриканис*

## Эпос и романтика революции

Начало моей творческой жизни, связанное с операторским искусством, примечательно встречами и совместной работой с прекрасными режиссерами. У Сергея Михайловича Эйзенштейна я работал ассистентом оператора. Далее, уже в качестве главного оператора, довелось сотрудничать с режиссерами Александром Мачеретом, Ефимом Дзиганом, Юлием Райзманом, Михаилом Калатозовым, Александром Столпером, Верой Строевой, Игорем Савченко и, наконец, с Сергеем Юткевичем, с которым работали душа в душу более десяти лет и который творчески и профессионально подготовил меня к переходу в режиссуру.

С первых же шагов мне поистине везло. Работа с талантливым режиссером Татьяной Лукашевич над фильмом «Гаврош» обернулась подлинным творческим счастьем, которое далеко не всегда доставляет первая самостоятельная работа.

Мне, родившемуся в Париже в семье русских политических эмигрантов, высланных из царской России за активное участие в революции 1905 года, мне, романтически воспитанному на рассказах родителей о далеких пресненских баррикадах, не раз побывавшему вместе с отцом в Париже на местах революционных боев и, конечно, у Стены коммунаров на Пер-Лашез, было поручено снимать большой художественный фильм, в котором предстояло как бы глазами малолетнего Гавроша воссоздать события на парижских баррикадах.

Надо сказать, что все режиссеры, с которыми мне посчастливилось работать, тяготели к поэтическому кинематографу, столь близкому моим творческим устремлениям. Единство взглядов оказалось у нас и с режиссером А. Мачеретом, с которым после «Гавроша» мы делали антифашистский фильм «Болотные солдаты» по сценарию Ю. Олеши.

Сразу после окончания съемок картины «Болотные солдаты», по ходатайству режиссера Е. Л. Дзигана, я был назначен главным оператором фильма «Первая Конная». Мне предстояло работать с авторами знаменитой, прогремевшей на весь мир киноэпопеи «Мы из Кронштадта» — Всеволодом Вишневским и Ефимом Дзиганом. Для молодого, тогда еще неопытного оператора это было очень почетно.

Мое везение продолжалось. Мы с Е. Л. Дзиганом понимали друг друга с полуслова. «Первая Конная», задуманная как эпическое произведение, по своей оптимистической тональности, по своей революционной романтике, по яркости и солнечности становилась для меня резким контрастом «Болотным солдатам». Приходилось начинать все с начала, оставаясь, однако, верным поэтической образности. Творчески мне очень помог Е. Л. Дзиган, придававший решающее значение изобразительному строю фильма.

В начале работы Ефим Дзиган решил проехать на машине по историческим местам революционных боев Первой Конной армии. В это интересное путешествие включились Всеволод Вишневский и, конечно, я. Мы вдохновлялись, изучая героику гражданской войны. Во время путешествия мы встречались с участниками или свидетелями боевых подвигов Первой Конной армии. Многие решения будущего фильма рождались на тех исторических местах, где проходили бои. Мы запоминали пейзажи, улицы города, так как место съемки было неизвестно: все зависело от того, где нам предоставят для работы кавалерию. Мы же стремились к исторической правде даже в области пейзажа. Делали зарисовки и фотографии. И как все это пригодилось, когда выяснилось, что съемки будут происходить в Майкопе!

Несколько позже Е. Л. Дзиган писал: «Мы стремимся создать правдивое произведение, правдивое в своих исторических истоках, в показываемых событиях, людях, среде, правдивое во всех компонентах вещи — в актерской игре, в декорациях, в атмосфере, в каждой мелочи. Художественная правда картины должна быть чужда всякой фальши, вымыслу, нарочитости... Кинематограф прежде всего искусство зрелищное, неразрывно связанное с пластическим действием и его изобразительно-живописным выражением... Вот почему важно видеть в своем воображении фильм, как целое, до начала его осуществления...»

Поездка с Е. Л. Дзиганом и В. В. Вишневским творчески чрезвычайно обогатила меня. Беседы с ними были крайне интересными и для молодого кинооператора очень полезными.



*«Первая Конная». Рабочий момент*

Всеволод Вишневский, многие годы посвятивший работе в кинематографе, до малейших деталей понимал сложную специфику кино.

Вот почему во время нашего путешествия я прислушивался к высказываниям автора сценария и еще более осознавал свою долю ответственности за наше общее дело. Требовательность, которую оператор должен предъявлять к своему творчеству, тем острее, чем больше оператор осознает художественную долю своего участия в коллективном и синтетическом искусстве, каким является кино.

Закончив путешествие по местам боевой славы Первой Конной армии и вернувшись в Москву, мы начали самую тщательную подготовку к съемкам фильма: пробы актеров, поиски портретных гримов, подбор одежды, реквизита и оружия тех времен, встречи с ветеранами-первоконниками, историками. Мы заранее зарисовали каждый кадр будущего фильма. Изучали батальную живопись, отражающую эпоху гражданской войны, документы и иконографический материал. Целый ряд превосходных эскизов сделал художник П. Соколов-Скаля.

Предстояли трудные съемки. Динамика воссоздаваемых на экране битв требовала специальных приспособлений для киносъемки. По



*«Первая Конная».*
*Эскиз к фильму П. Соколова-Скаля*

нашему заказу впервые на автомобильном заводе была оборудована особая операторская машина. С машины сняли верх, вместо сидений сделали площадку для кинокамеры и осветительных приборов. Впереди и сзади машины, а также по бокам устанавливались особые площадки — для ракурсных съемок.

Е. Л. Дзиган поставил передо мной сложные по тем временам задачи в области изобразительного решения фильма. Необходимо было сочетать в одном кадре крупные планы героев с гигантскими массовыми сценами. Понадобилась непрерывная переводка фокуса, то есть резкости изображения, от общих к крупным планам и обратно. Но в те времена наводка фокуса производилась на глаз через темную эмульсию пленки с противоореольным слоем. Работа была поистине адовой. Нужно было запоминать все метки установки резкости в зависимости от расположения объектов съемки. Но ведь кони не всегда становились на свои места! За каждым движением конника шла своеобразная слежка, то есть непрерывное изменение фокуса. Это совмещалось и с перемещением в кадре лиц, и с движением киноаппарата, установленного на операторской тележке или на автомобиле.

Необходимо напомнить, что в то время еще не было трансфокаторов — кинообъективов, меняющих свое фокусное расстояние наездом на объект съемки или отъездом от него. Роль трансфокатора выполняли дежурные рабочие, которые толкали кинооператорскую тележку.

Снимая кадр с движения, надо было одновременно сквозь темную пленку импровизировать наиболее драматически выразительные композиции. Для меня это стало школой новых по тому времени операторских решений, сложнейших мизансцен. Творческое содружество с Е. Л. Дзиганом дало мне многое для дальнейшей режиссерской деятельности.

Некоторые эпизоды «Первой Конной» мы снимали в Москве. Так, житомирские железнодорожные сцены были воссозданы в районе Рижского вокзала. Вся сложная актерская мизансцена разыгрывалась в тени от нового, только что построенного, путепровода. Это помогло установить наиболее выразительный портретный свет от кинопрожекторов. На фоне виднелся старый мост, перекинутый через железнодорожные пути. Он был в ярком, солнечном освещении. По мосту двигались обозы беженцев. А под ним шли поезда времен гражданской войны. Чтобы железнодорожные линии блестели, мы их по кадру даже подкрашивали белой краской. Такие приемы мы использовали и в дальнейшем. Для своеобразной стереоскопичности кинокадра пульверизировались темной краской передние планы земли в натурных объектах.

Благодаря сложной панорамной мизансцене съемка большого фрагмента фильма — «Житомирский железнодорожный узел» — ограничилась лишь двумя планами. Непрерывная съемка благотворно сказалась на работе актеров. Не было раскадровки на отдельные планы, и все шло на одном дыхании.

Обе эти мизансцены представляли собой сложные глубинные композиции. На переднем плане, непрерывно меняя свои места и крупность, работали артисты, а вдали двигались воинские эшелоны. Но это была не только многоплановая глубинная мизансцена, но и двухэтажная композиция. На втором плане по мосту через железнодорожные пути ехали обозы с беженцами, их встречали наши первоконники. Как мне казалось, получилась очень выразительная, насыщенная динамикой сцена.

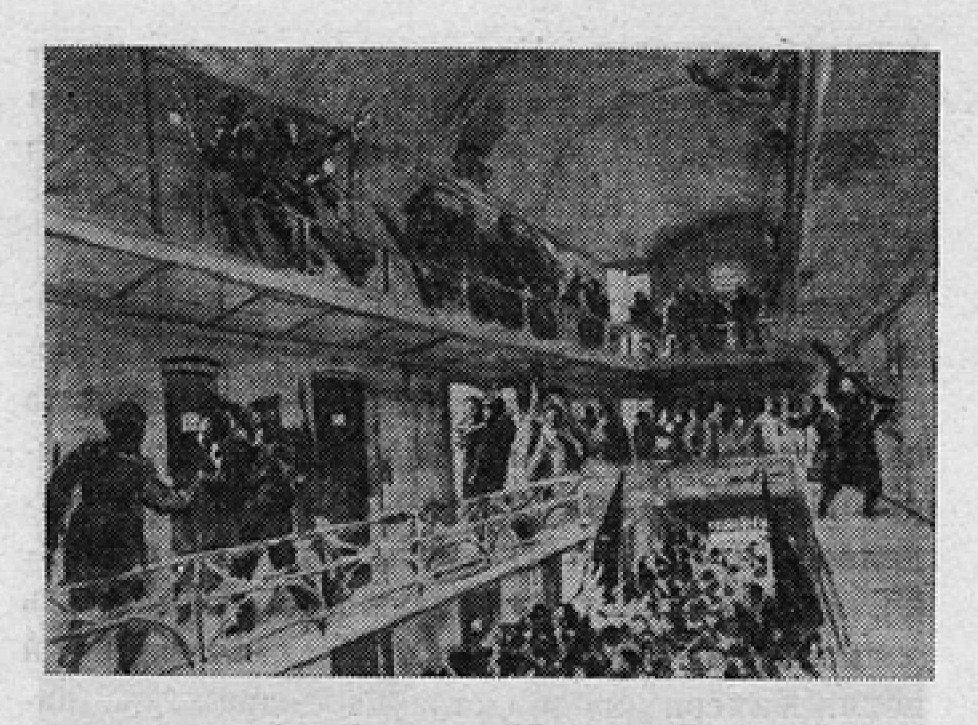
Затем мы переехали в Майкоп, где находились летние кавалерийские лагеря. Здесь для нашего фильма были развернуты грандиозные кавалерийские баталии, в которых иногда участвовало до семи тысяч всадников.

Мы стремились показать на экране масштабность революционных битв, характерных для той эпохи.

Во время съемки грандиозной конной атаки на вражеские окопы на возвышенности, расположенной вдоль широкого поля, были установлены операторские рельсы, по которым двигался киносъемочный аппарат, снимая битву с верхней точки. Грандиозные кавалерийские силы ринулись на вражеские укрепления, сметая все, что встречалось на пути. Динамика движения конницы сочеталась с динамикой движения кинокамеры. Сейчас во многих документальных фильмах мы узнаем эти снятые нами фрагменты. Они как бы стали хрестоматийными кадрами времен гражданской войны. И мы счастливы этим.

Еще большего ощущения драматизма, динамики мы добились при съемке другой кавалерийской атаки, где применили длиннофокусную оптику. Благодаря оптическим свойствам таких объективов перспектива резко изменялась и изображение как бы сдавливалось. Создавалось впечатление, что всадники, окруженные пылью и дымом, наезжают друг на друга. А их тысячи... Вот уж когда можно было сказать: «Смешались в кучу кони, люди».

Под Майкопом мы снимали сложнейшую для кинооператора сцену нападения вражеских самолетов на обозы эвакуируемых крестьян. Дублирование таких сцен было невозможно, так как в кадре совмещались и подожженные нами декорации деревень, и движущиеся крестьянские обозы с детьми, женщинами и стариками, и пиротехнические взрывы, и, наконец, самолеты на бреющем полете. Все это необходимо было совместить в одной непрерывной панорамной мизансцене, которая снималась с движущейся операторской тележки. Каждый из перечисленных элементов действия должен был иметь свой изобразительный, композиционный акцент. После «житомирских» железнодорожных съемок это было моим вторым крещением в области внутрикадрового монтажа.



*«Первая Конная».*
*Эскиз к фильму П. Соколова-Скаля*

Нужно ли здесь говорить о том, что командование охотно давало нам кавалерийские дивизии, так как съемки становились своеобразными воинскими маневрами?

Киносъемки мы производили не только при ярком солнечном освещении. Пасмурная погода становилась одним из средств эмоциональной выразительности. Представьте себе впечатляющий своей поэтичностью закат. На переднем плане нашей композиции — холм, на котором была построена ветряная мельница. Здесь размещался штаб Первой Конной армии. Освещая кинопрожекторами те или иные детали, например, фундамент мельницы или конные привязи, мы усиливали напряженность атмосферы действия: в штаб пришли тревожные сведения о наступлении врага. Где-то далеко слышались крестьянские песни. Ночь перед решающим боем... Эта сцена была решена в стиле эпико-романтическом, средствами поэтической образности.

После съемок большого количества боевых и актерских сцен мы вернулись в Москву. Осень не давала нам возможности продолжать работу в Майкопе. Конечно, как и всякому оператору, мне важно было самому, без режиссера, предварительно посмотреть весь снятый материал, только что вышедший из

кинолаборатории. Уединившись в так называемом нижнем директорском просмотровом зале «Мосфильма», я с волнением проверял все, что было снято в Майкопе. Вдруг какой-нибудь брак! Страшно подумать...

...Вслед за экспрессивно снятыми кавалерийскими боями появилась долгая панорама, построенная на внутрикадровом монтаже. Она начиналась с крупных планов двух командиров Первой Конной армии. Затем аппарат отдалялся от них, двигаясь быстрее, чем всадники, и за спинами командующих открывались знаменосцы, фанфаристы и кавалерийский полк. Камера продолжала свое движение параллельно скачущей коннице и незаметно поднималась вверх, открывая гигантский общий план движения целой армии. Аппарат, двигаясь вверх по огромной эстакаде, установленной вдоль обрыва горы, достигал той точки зрения, которая называется «с птичьего полета». Внизу, в долине, стремительно мчалась вперед наша конница. Семь тысяч всадников как бы удваивались тенями, которые ложились в сторону камеры на выжженную солнцем землю.

Аппарат продолжал непрерывный подъем параллельно движению конницы. Затем он «догонял» установленный на краю обрыва самолет, в кабине которого находился главный герой нашего фильма, молодой парнишка, потерявший родителей во время бомбежки обозов беженцев и принятый в Первую Конную. Самолет (конечно, с вертящимся пропеллером) «летел» над конницей. Благодаря стремительной скачке кавалерии на дальнем плане кадра создавалась полная иллюзия полета самолета, который затем «врывался» в зону облаков (пиротехника!) и исчезал в «тучах», сквозь них еще некоторое время были видны бесчисленные ряды наших кавалеристов.

Такой же сложной панорамой был снят ночной бой красных конников с вражеской автоколонной, проходивший при свете автомобильных фар. Камера, находившаяся на операторской тележке, врывалась в гущу боя и воссоздавала динамику его непрерывного нарастания. Избегая натуралистических подробностей, мы хотели приблизиться к кинематографу поэтической образности, к широкому дыханию киноэпоса.

Увлекшись просмотром материала, я не заметил, как в зал кто-то вошел и тихо остановился у двери. Когда зажегся свет, я увидел Сергея Михайловича Эйзенштейна... Он извинился, что вошел в зал, а затем стал просить показать ему этот материал сначала, целиком. Сергей Михайлович в свое время поручился за меня, и дирекция «Мосфильма» дала мне первую самостоятельную операторскую работу по фильму «Гаврош». Затем у себя на квартире он давал мне множество советов, знакомил со многими неизвестными мне произведениями французской живописи, необходимыми для съемки «Гавроша». Как можно было отказать Сергею Михайловичу, в коллективе которого я ранее работал в качестве ассистента оператора на фильме «Октябрь»?

Я подумал, что бестактностью по отношению к Дзигану это не будет, так как материал был хорошим. Кроме того, мне вспомнилась давнишняя мечта Сергея Михайловича создать фильм о Первой Конной армии. Я попросил киномехаников повторить просмотр.

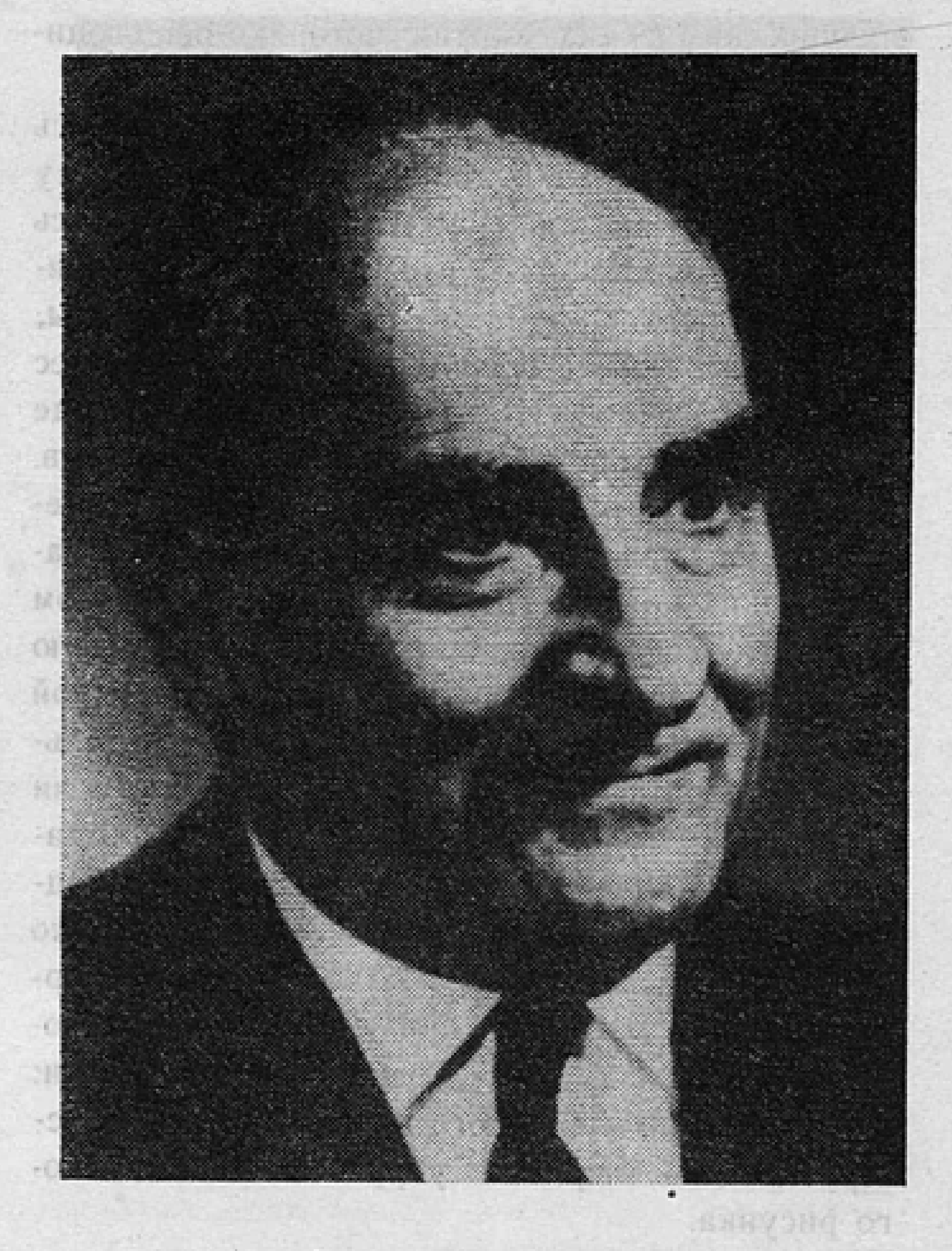
Только после этого Эйзенштейн сел в кресло рядом со мной. Приятно было, когда во время просмотра он одобрительно пожимал мне руку повыше локтя. Когда в зале снова зажегся свет, он взволнованно сказал:

— Ну, какие же вы молодцы! Такого прекрасного материала я давно не видел. Женя, передай, пожалуйста, мои искренние и горячие поздравления Ефиму Львовичу. Он создает грандиозное эпическое произведение...

Фильм был снят, но по не зависящим от нас причинам на экраны не вышел. Для нас он остался важной творческой вехой, этапом на пути поисков в жанре героического киноэпоса. Они успешно продолжаются в современном советском кино — достаточно назвать замечательные фильмы «Освобождение» и «Солдаты свободы» Ю. Озерова, «Война и мир» С. Бондарчука. Традиция эпического экрана не иссякает!

# Творческая сосредоточенность

*К 75-летию С. А. Кеворкова*



75 лет жизни, из которых 50 отданы кинематографу, — немалый срок. Пройти долгий путь, начатый еще в эпоху Великого немого. Создать множество фильмов, сохранить к почтенному юбилейному возрасту завидную творческую энергию, лелеять новые планы — такое может далеко не каждый.

Степан Агабекович Кеворков, режиссер студии «Арменфильм», народный артист СССР, начинал свой путь в кинематографе как актер: обладающий живым комедийным даром выпускник актерского факультета Государственного техникума кинематографии (в конце 20-х годов так назывался нынешний ВГИК), казалось, был рожден для острохарактерных ролей в «комической». Так думали все, кроме самого Кеворкова: его несравненно больше привлекала профессия постановщика. И отклонив многие лестные предложения, молодой киноактер идет учиться снова — на сей раз не в аудитории киношколы, а в павильоны студий.

В отличие от иных актеров, которые сразу же, не освоив всех сложностей режиссерской работы, просят (и, увы, нередко получают) постановочный дебют, Кеворков терпеливо и настойчиво осваивал курс профессионального мастерства. Даже два курса: сначала овладевал режиссурой немого кино, затем проникал в тайны использования звучащей кинематографической материи. Звуковое кино — в особенности на республиканских студиях — очень медленно, с большим трудом завоевывало себе право на жизнь. Впрочем, «двойное режиссерское образование» Кеворкова не прошло даром. А способность постоянно учиться, впитывать все новое, творчески интересное, выработанная в те далекие годы, осталась навсегда.

Учителя, надо заметить, у Кеворкова были отличные: Николай Шенгелая, с которым Кеворков делал историко-революционный фильм «26 комиссаров», Александр Довженко, основоположник армянского кино Амо Бек-Назаров. Но рано или поздно даже самая увлекательная учеба у самых блистательных учителей должна кончиться, чтобы уступить место самостоятельному творчеству. Дебют Кеворкова в кинорежиссуре стал открытием — фильм «Горный марш» и по сей день является одной из

лучших армянских картин историко-революционного жанра.

Уже в этой ленте достаточно ясно сказалась приверженность художника к определенному направлению в киноискусстве, обнаружились характерные для всего его творчества индивидуальные черты. Недаром и критики той поры, и историки кино отмечали активный интерес режиссера к воссозданию на экране прежде всего полнокровных человеческих характеров. При создании рисунка той или иной роли Кеворков не чурался комедийных, а подчас и сатирических красок, которые служили средством более глубокого проникновения в социальную сущность образа Для работы над картиной Кеворков собрал целое созвездие замечательных актеров из прославленного театра имени Сундукяна: в ленте обращает на себя внимание на удивление слаженный ансамбль, подчиненный единой воле режиссера. Однако предпочтение, отданное постановщиком актерским сценам, не стало причиной столь распространенного в ту пору греха — театральности: прекрасная школа немого кино помогла режиссеру достичь энергии и упругости пластического рисунка.

Из-за перехода от немого кино к звуковому Кеворков потерял несколько драгоценных лет, а затем, в годы войны и последовавшего за нею периода малокартинья, у режиссера не было возможности снимать самостоятельно. Лишь в середине 50-х годов, когда значительно увеличился объем кинопроизводства, Кеворков, наверстывая упущенное, с удвоенной энергией стал снимать одну картину за другой.

Несомненно, самая яркая в творческой биографии режиссера картина — «Лично известен», сделанная к сорокалетию Советской власти. Снова, как и в «Горном марше», историко-революционная тема. Снова в центре яркая личность, на сей раз дерзкого в своих подвигах Тер-Петросянца, легендарного Камо. В произведении Кеворкова (созданном им совместно с Э. Карамяном) источником необыкновенной смелости и мужества героя является глубочайшая его преданность избранному идеалу, верность революции.

В этой картине — от первого кадра и до последнего — Кеворков остался верным своим творческим принципам: пристрастие к яркому, открытому драматизму, беспредельная любовь и доверие к актеру, стремление в острые, кульминационные моменты активно использовать монтажные, пластические возможности киноискусства. Все это вместе взятое делает картину о Камо одним из лучших произведений историко-революционного жанра в послевоенной советской кинематографии.

После фильма «Лично известен», имевшего огромный успех, режиссер снял немало лент. Но, работая в разных жанрах и на несхожем материале, он не смог расстаться с полюбившимся героем. Так появились «Чрезвычайное поручение» и «Последний подвиг Камо», составившие вместе с фильмом «Лично известен» своеобразную трилогию о легендарном революционере.

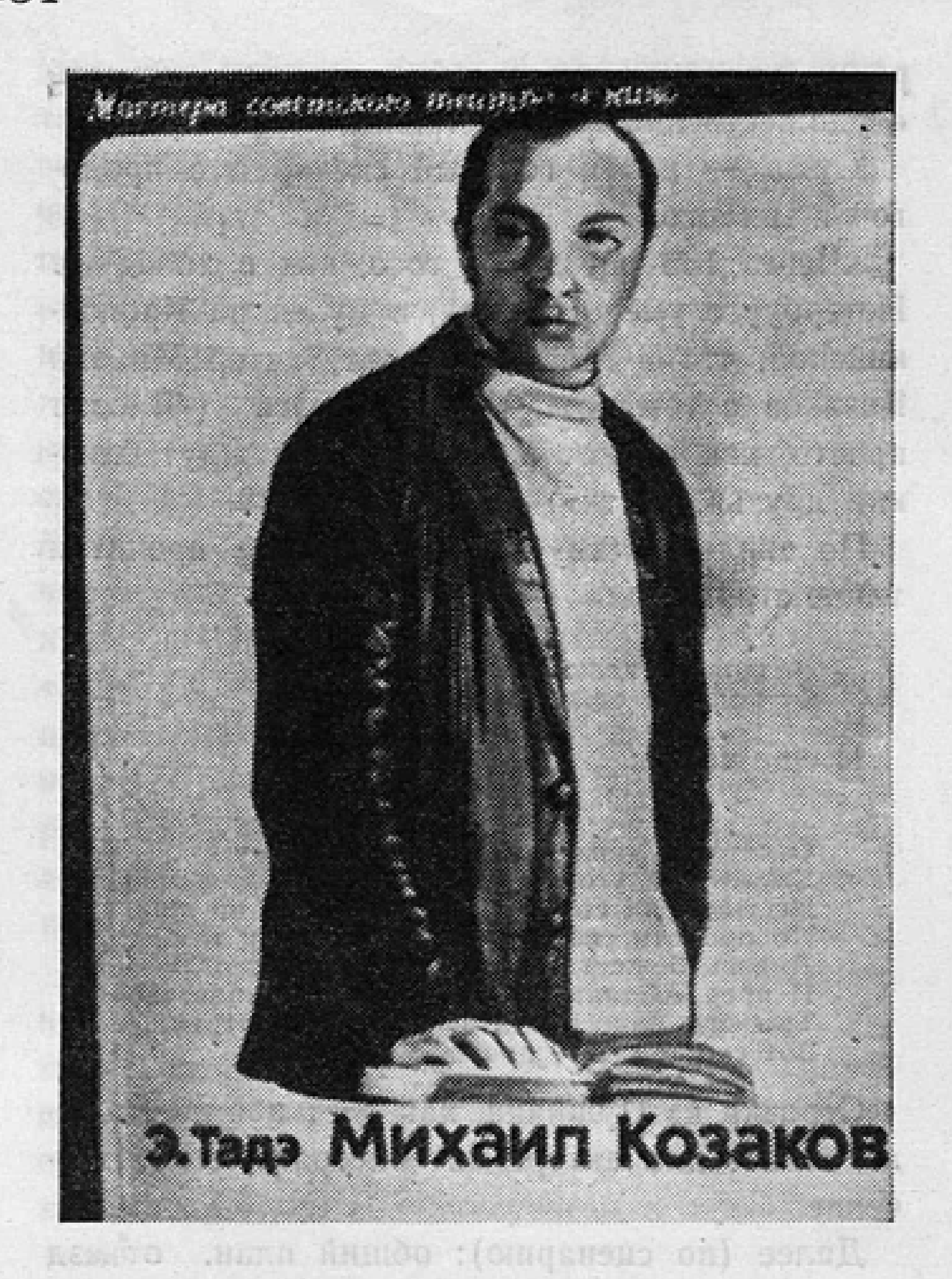
Творческая энергия Кеворкова всегда сочеталась с общественной активностью. В послевоенные годы он возглавлял коллектив «Арменфильма», а затем был председателем Оргбюро и первым секретарем Союза кинематографистов Армении. Я не могу вспомнить ни одного творческого совещания, посвященного проблемам республиканской кинематографии, на котором не прозвучал бы голос старейшего режиссера.

Кеворков, как всегда, бодр и активен. Вместе с виднейшими кинематографистами он входил в состав жюри художественных фильмов на Всесоюзном кинофестивале 1978 года, состоявшемся в Ереване. Встречая режиссера в фестивальных залах и отмечая какую-то особую его сосредоточенность, я подумал: не готовится ли он к новой работе, к новому творческому шагу в искусстве? И кто знает, возможно, пройдет совсем немного времени, и на экраны выйдет новый фильм Степана Агабековича Кеворкова.

*Ан. Вартанов*

*О. Ульянова*

# Роль, Михаилу Козакову не свойственная




Об актерах и по поводу актеров пишут много. Пожалуй, нет критика, который не уделял бы внимание актерским проблемам. Но все же работ, удовлетворяющих вполне оправданный и серьезный интерес зрителя к профессии актера, крайне мало. В свое время известный театровед, тонкий знаток актерского мастерства А. Кугель уподоблял критика каботажному судну, совершающему постоянные рейды вдоль своего побережья и потому в совершенстве знающему все его изгибы и закоулки. «А как известно, именно на этих плоскодонных судах плавают самые лучшие и зоркие лоцманы».

Некоторые «суда» современной кинокритики настолько удаляются от «побережья» искусства и тем самым от творческих проблем, что заставляют сомневаться в целесообразности подобных рейдов. Чаще всего нарекания вызывают монографии и исследования актерского творчества, по сути своей способные конкурировать с броскими глянцевыми фотографиями артистов и рекламными проспектами. Серьезный разговор «актер — критик — зритель» ведется крайне редко. В оправдание легковесности слышатся ссылки на специфику изданий для широкого читателя — популярность изложения, доступность. Однако ни то, ни другое не избавляет автора от выполнения своих профессиональных задач, от необходимости объективно и трезво оценить работы актера, его просчеты и удачи, от трезвости анализа, от доказательности и убедительности аргументов.

Монографии об актерах, выпускаемые издательством «Искусство» в серии «Мастера советского театра и кино», как правило, не залеживаются на прилавках. Устойчивый читательский интерес к ним понятен и, рассуждая вообще, оправдан. Однако на практике многие книги этой серии не отвечают запросам читателей. Неудачи тоже весьма поучительны и тревожны, а потому заслуживают особого внимания.

●

По мотивам монографии Э. Тадэ о Михаиле Козакове [1], предназначенной «для самых ши-

---

[1] Э. Тадэ. Михаил Козаков. М., «Искусство», 1977 (ссылки на это издание далее в тексте).

роких кругов читателей», можно снимать «художественно-документальный» фильм.

Книга — почти готовый сценарий с прологом и эпилогом.

...Через 135 лет после того, как в холодном Петербурге умер Пушкин, в музей на Кропоткинской, что в Москве, вошел актер Михаил Козаков с томиком стихов поэта («Входит просто, как входят в комнату, где ждут близкие друзья, гости») и прочел стихи.

По свидетельству биографа, актер прочитал такие строки:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.

И еще такие:

...Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать, для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи,
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! Вот права...

Строчки из Пушкина, как дает понять Э. Тадэ, имеют для актера автобиографическое значение.

Далее (по сценарию): общий план, отъезд камеры, вступление музыки.

«Я смотрю на актера, на этого сорокалетнего человека с седыми висками и усталым взглядом, и вспоминаю путь, который совершал Козаков от первых шагов многообещающей юности к зрелости и мастерству. Может быть, некоторых пылких любительниц театра, судящих об искусстве поверхностно и видящих в Козакове эдакого вечного романтического героя или рокового злодея, разочарует внешний вид и репертуар их кумира, но, утратив молодость и юношескую красоту, актер приобрел другие, более ценные качества: одухотворенность, критическое отношение к себе и постоянную творческую неудовлетворенность» (стр. 7).

Наплывом — юношеское лицо М. Козакова, студента театральной студии, проснувшегося знаменитым в прекрасное утро после премьеры фильма «Убийство на улице Данте». Поклонники и поклонницы (свидетельство очевидца), фотографии в киосках, портреты на афишах, журналисты, интервьюеры, хвалебные рецензии в газетах (подборка цитат), зрители, штурмующие двери кинотеатров, где прокатывается фильм (свидетельство другого очевидца), маршал, тщетно пытающийся зайцем проскочить на фильм с участием молодого актера (тот же источник)...

Про актеров принято вместо исследований писать волшебные сказки. Либо о том, как нищий в одно прекрасное утро проснулся принцем, либо про то, как принц убежал из дворца и, побывав в шкуре нищего, вернулся во дворец по праву опыта и мастерства.

Здесь, пожалуй, второй вариант.

Он родился во дворце, то есть в доме, где жили писатели и поэты, бывали актеры и зарубежные литераторы (следует перечисление)... Поступил во дворец, то есть в Студию МХАТа (перечень мастеров), работал в другом дворце — в самом МХАТе.

Из «дворцов» Михаилу Козакову пришлось бегать несколько раз. Из МХАТа он ушел в театр им. Маяковского с неясной перспективой сыграть принца датского. Сыграв его (подборка хвалебных отзывов), актер переходит в труппу новорожденного театра «Современник» опять же с неясной для себя перспективой. Став ведущим актером в этом театре, переходит в Театр на Малой Бронной, несколько позже пробует свои силы в театральной и телевизионной режиссуре.

Наконец, актер достигает сорокалетнего возраста... «и одухотворенности»... Панорама по квартире актера: «в домашней библиотеке треть книг — это произведения Пушкина, редкие библиографические издания, научные исследования о творчестве поэта». Над письменным столом, рядом с фотографиями «близких и дорогих хозяину людей, чуть выше — гипсовая маска Пушкина» (стр. 77). В репертуаре актера, кроме стихов Пушкина, стихи других известных поэтов (внушительный перечень).

Словом, эволюция актера от кумира «пылких любительниц» до вдумчивого, самокритичного художника, способного, как и лирический герой поэта, дивиться созданьям искусств, свершилась. Тут и волшебной сказке конец.

Вообще, судя по всему, в том числе и по

тем фактам, что изложены в книге, сказка эта не лишена реального содержания. Действительно, Михаилу Козакову в жизни мало было одного везения, ему нужно было еще и умение. И в этом плане он стал актером не только по признанию, но и по призванию. Вот и интервьюируемые на последних страницах книги товарищи М. Козакова по работе — режиссеры Ролан Быков, Анатолий Эфрос — говорят то же самое. Пожалуй, определеннее всего высказался Анатолий Эфрос: «На мой взгляд, есть два Козаковых. Первый, к сожалению, более известный: молодой, красивый, преуспевающий, иронизирующий, легко шагающий по жизни. Я его почти не приемлю, потому что при самых прекрасных выигрышных внешних данных совершенно не чувствую «нутра», его духовной жизни. И есть второй Козаков, достаточно немолодой, много познавший, повидавший, принадлежащий искусству, актер яркой своеобразной индивидуальности» (стр. 147).

Все это так. Беда, однако, в том, что автор монографии показывает нам только первого Козакова даже в тех случаях, когда говорит о втором.

В характеристиках работ актера, независимо от меры их серьезности, очень заметное место у Э. Тадэ занимает все то, что связано с реакцией публики, с отзывами газетных и журнальных рецензентов, с рассказами самого актера об обстоятельствах как производственных, так и творческих, сопутствовавших той или иной роли. Но все это создает лишь видимость объективности повествования.

Самый яркий пример в этом отношении — глава, посвященная фильму «Убийство на улице Данте». В ней мы находим наивозможно полное описание успеха актера. К этому прибавлен подробный рассказ самого М. Козакова о том, как на него свалились «громкие права», и эмоциональный и тоже подробный, с извлечением диалогов из сценария, пересказ сюжета. Между тем дистанция в двадцать лет позволяет более трезво, аналитически отнестись к роли М. Козакова и к картине М. Ромма в целом. Впрочем, к ней достаточно трезво отнеслись современники. Э. Тадэ рискнула сказать, что картина вызвала разноречивую критику, и, более того, отважилась привести название отрицательной рецензии — «Пессимистическая трагедия». Не знаю, насколько отрицательной была сама рецензия, но упрек, заключенный в названии, очень смахивает на комплимент. А чем действительно страдала картина, так это мелодраматизмом. Что и было не однажды отмечено. Довольно холодно о своем фильме впоследствии отзывался и сам М. Ромм. Да и в размышлениях актера звучит трезвая нота: «Я имею претензии к себе как к актеру, когда смотрю... такой фильм, как «Убийство на улице Данте», фильм, который принес мне успех... Теперь я вижу его наивность, ограниченность. Теперь я бы сыграл эту роль иначе и поэтому, глядя на экран, раздражаюсь от своей профессиональной беспомощности» (стр. 75).

Михаил Козаков, похоже, и в самом деле недорого ценил и ценит «громкие права». Но не так к ним относится Э. Тадэ, если судить по той подробности, детальности, тщательности, с какой на страницах книги выписываются приметы и знаки успеха и в этой роли тоже.

Автор охотно цитирует многочисленные самокритические высказывания актера, но только затем, чтобы оспорить их. Скажем, Козаков честно сознается, что чувствует границы своих возможностей, что роль в фильме «Трудное счастье» ему не удалась. «Актер очень требователен к себе и довольно суров в оценке своей работы», — поправляет критик несколько увлекшегося, по ее мнению, актера.

Исполнитель роли Педро Зуриты, памятного злодея из фильма «Человек-амфибия», говорит о том, что работа в этой картине не оставила решительно никакого следа в его творческой биографии, что она ему ничего не дала. «Вот здесь-то и хочется возразить Козакову. Роль Зуриты в картине «Человек-амфибия», бесспорно, сыграла немаловажную роль в жизни актера» (стр. 76). И дальше пассаж о том, что именно эта роль заставила актера критически взглянуть на свою работу в кино.

М. Козаков был глубоко неудовлетворен своим Сильвио в «Выстреле». Отрицательное

отношение к роли актер довольно подробно и, в общем, убедительно аргументировал. Но и здесь, по мысли автора, М. Козаков «перестарался»: в рецензиях на этот фильм игру актера называли «блистательной», «мастерской». И автору монографии тоже нравятся и фильм, и исполнение главной роли.

Ну а когда дело доходит до режиссерских опытов М. Козакова на телевидении, тон биографа становится особенно взволнованным, приподнятым, почти патетичным. Глава, освещающая эту сторону творческой практики актера, называется ни много ни мало «Телевизионный театр Михаила Козакова». Оценки спектаклей — самые высокие. А чтобы окончательно убедить читателя, дается пространная ссылка на безудержно восторженную газетную рецензию, автор которой берется сформулировать черты поэтики и театра Михаила Козакова. Вот они: «...социальная заостренность, яркая, темпераментная зрелищность, неизменно высокая художественность и прекрасная профессиональная культура». Тут даже Э. Тадэ слегка смутилась и прибавила от себя: «Наверное, в его работах были и определенные недоделки и накладки...», но смущалась она недолго: «...что выгодно отличает спектакли Козакова от работ других телевизионных режиссеров — это... пристальное внимание к человеку, к характеру, к работе актера» (стр. 100—101).

Тем и заканчиваются все благие намерения описать отличительные, оригинальные черты творчества актера Михаила Козакова, чья работа в театре, кино, на телевидении заслуживает внимания подлинного, а не формального, не повторения общих мест, не складывания общих фраз вроде этой: «внимание к человеку».

Но вот автор процитировал все, что мог, и, покончив с дифирамбической частью, переходит к конкретному и нелицеприятному разговору о ролях актера. Делается это таким образом: критик перед мысленным своим взором прокручивает фильм (или спектакль) и, постепенно увлекаясь, начинает горячо, даже страстно переживать все наиболее острые положения и драматические ситуации, в которые попадает герой (М. Козаков). «Граф пугается Сильвио, и это естественно, так как перед ним человек, не отвечающий за свои поступки, охваченный одной навязчивой идеей: убить» (стр. 91). Это о «Выстреле».

«Петр Иванович действительно любит Елизавету Александровну, внешне он ведет себя безукоризненно по отношению к ней. Но его внутренний мир для нее закрыт навсегда. Счастлива та семья, в которой оба человека живут интересами друг друга... Не так у Адуевых». Это — «Обыкновенная история» (стр. 106).

«Вот он идет по улицам многолюдного города, подняв воротник, чуть ссутулившись, молодой преуспевающий журналист, вхожий запросто в Капитолий, человек с грустными, умными глазами, ироническим складом ума, бесконечно преданный своим друзьям, любви, умеющий тонко чувствовать и оценивать события...» (стр. 114). Это о телевизионном фильме «Вся королевская рать».

Иногда автор так увлекается сопереживанием, что начинает проговаривать диалоги и внутренние монологи героев.

«Ради чего жить? В чем истинная ценность жизни?.. Ему кажется, что он познал все ценности жизни и убедился, что все тлен, все фальшь и суета.

— Во что вы веруете? — спрашивает своего хозяина Сганарель и получает знаменитый ответ Дон Жуана, ставший ключом к пониманию образа.

— Я верю, Сганарель, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь» (стр. 136). Это уже идет перед мысленным взором критика «Дон Жуан».

Удивительно ли, что драматические сюжеты на страницах книги столь явственно отдают мелодрамой, а мелодрамы — еще большей мелодрамой. Но дело даже не в качестве беллетристики такого рода. Конечно, можно пожелать больше вкуса, литературного профессионализма... Существо вопроса в методе, который получил довольно широкое распространение, — методе подмены критического анализа актерской работы дублированием самих художественных произведений.

Стремление ввести читателя в образную сти-

хию художественного создания само по себе похвально, но нужна же и здесь мера. Не только художник, но и критик обязан считаться с законами жанра.

Изменив жанру критического исследования, автор монографии о Михаиле Козакове оказывается жестко обусловленным законами и правилами другого жанра — дифирамбической поэзии.

Жанр этот особенно сложен, требует недюжинной искусности, профессионального опыта и не терпит дилетантизма. Оду подают на сладкое, поэтому бывает особенно неприятно, когда она горчит. А горчит она потому, что часто, по неопытности автора, превращается в пародию на предмет славословия.

«Иногда удивляешься, когда он (М. Козаков) успевает везде и всюду, всем ответить, все прочитать, побывать на всех премьерах». Козаков «проглядывает последние книги и журналы», записывает на пластинку стихи Тютчева. Только он с этим делом справился — уже «перелистывает томик стихов Державина». Только сдал в издательство статью для сборника, а мысли уже заняты новой постановкой, новым сценарием, новыми репетициями. А если он не репетирует, не снимается и не играет, то «он читает стихи, рассказывает, встречается с журналистами, пишет». И при этом «всегда прост и общителен». «С молодежью он беседует «на равных». Темы бесед самые разнообразные: и о последних фильмах он говорит, и о новых веяниях в современном джазе говорит он, и о поп-музыке, и о новых книгах тоже говорит, «и всегда без просьб и уговоров читает стихи».

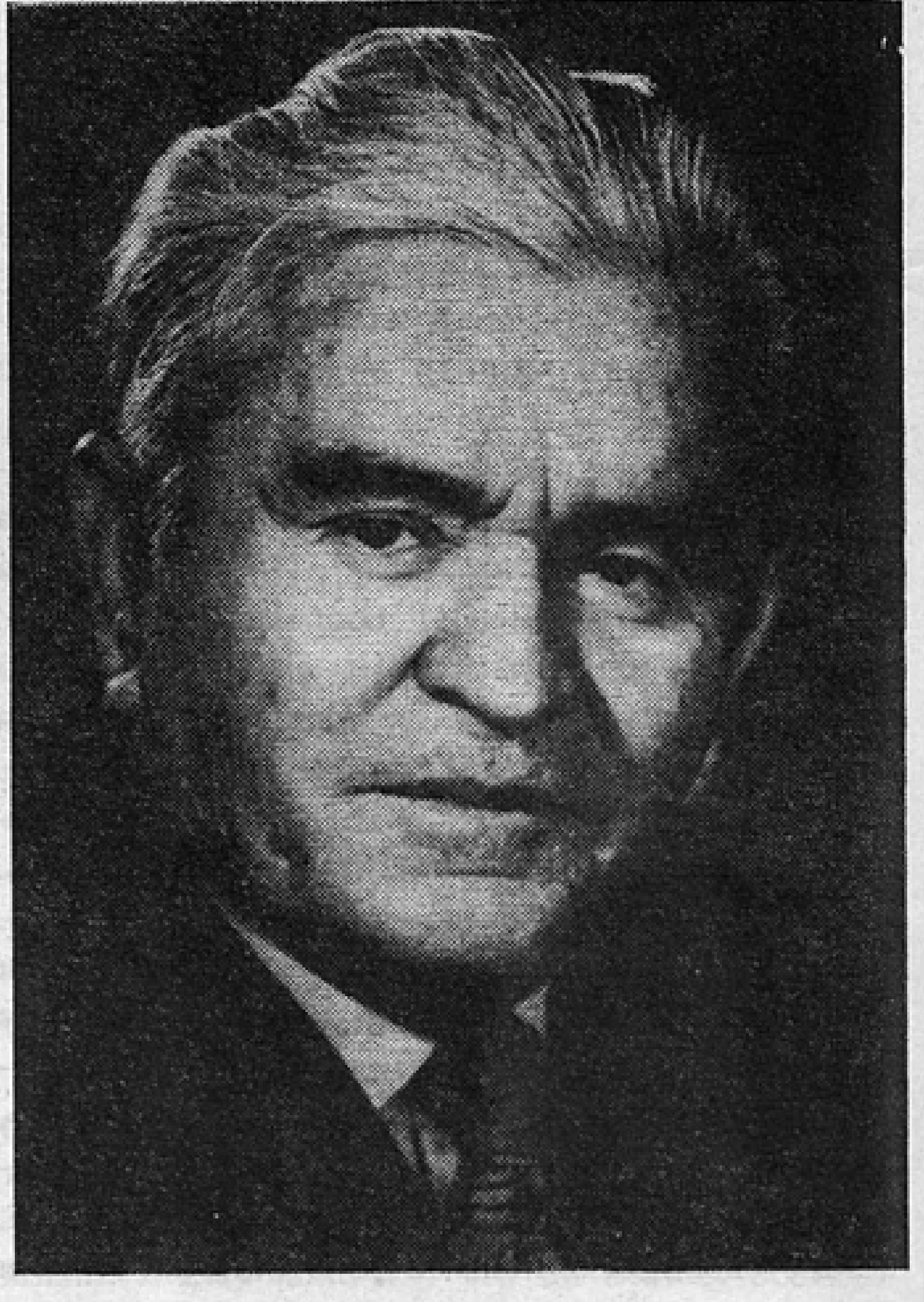
Один из современников вспоминает на страницах книжки даже о том, при каких обстоятельствах он познакомился с Михаилом Козаковым. Оказывается, это случилось в самом начале артистической карьеры актера, когда он был на гребне славы! Высокий, стройный юноша шел по Невскому проспекту в сопровождении свиты поклонников и поклонниц. Потом, в ближайшей бутербродной, актер — подумать только! — заказал своим спутникам по рюмке портвейна.

Правда, затем Э. Тадэ этому реальному, по-видимому, не слишком-то серьезному акту противопоставляет иной: музей Пушкина, куда Козаков заходит запросто, как в свой дом, а также квартиру актера с посмертной маской поэта на стене. Совсем другие лица, сплошь исторические — поэты, драматурги, режиссеры, литературоведы. Но неизменной осталась мизансцена: герой в центре, а те, кому он поклоняется и к кому благоволит, — по сторонам.

Еще в школе, по свидетельству биографа, Михаил Козаков ... талантливо сыграл роль Хлестакова.

Понимает ли Э. Тадэ и, соответственно, издательство, что теперь они едва ли не побуждают М. Козакова, актера действительно серьезного, ищущего, о творчестве которого можно было бы написать много интересного и нужного, играть ту же роль, но... не на сцене, а на страницах книги?!

# Ибрагим Барамыков



Народный артист Таджикской ССР Ибрагим Изетуллович Барамыков полвека отдал развитию советской кинематографии, стоял у истоков таджикского кино.

В 1934 году Ибрагим Изетуллович Барамыков успешно закончил операторский факультет ВГИКа и направляется на работу в Таджикистан.

В 1937 году выходит первый звуковой полнометражный документальный фильм таджикской студии, над которым Барамыков работал вместе с режиссером Николаем Досталем, — «Солнечный Таджикистан».

В суровые годы Великой Отечественной войны вместе со сценаристом М. Рахими и режиссером В. Прониным он создает фильм на военную тему — «Сын Таджикистана», неутомимо трудится над серией кинопублицистических хроникальных спецвыпусков о героических фронтовых буднях.

По окончании войны Барамыков снимает документальный фильм «Таджикистан», который получает бронзовую медаль и диплом на кинофестивале в Венеции; позднее его документальная кинолента «Долина реки Вахш» была отмечена на кинофестивале в Канне.

В 1951 году за создание фильма «Советский Таджикистан» Ибрагим Изетуллович удостаивается почетного звания лауреата Государственной премии СССР.

Сотни хроникальных киносюжетов и очерков, около двухсот смонтированных киножурналов «Новости дня» и «Советский Таджикистан», более пятидесяти документальных фильмов, пятнадцать художественных кинокартин составляют наследие киномастера.

Ибрагим Изетуллович был видным партийным и общественным деятелем. Он неоднократно возглавлял партийную организацию киностудии, избирался членом райкома партии, президиума республиканского комитета профсоюзов работников культуры. С первых же дней организации Союза кинематографистов СССР Барамыков одним из первых вступает в его ряды, проводит большую работу на посту заместителя председателя оргбюро Союза работников кинематографии Таджикистана, а затем члена правления, председателя ревизионной комиссии Союза кинематографистов Таджикистана.

Народ, государство, партия по справедливости высоко оценили заслуги Ибрагима Изетулловича. Он был пятнадцать раз удостоен наград Родины — орденов и медалей СССР, Почетных грамот Президиума Верховного Совета Таджикской ССР. Его фильмы снискали признание миллионов кинозрителей всей страны. Ибрагим Изетуллович Барамыков был настоящим художником-патриотом и интернационалистом.

*Фатех Ниязи,*
*Абдусалом Рахимов*

*Душанбе*

*Барбара Мруклик*

# Человек труда на польском экране

*Сегодня мы предлагаем вниманию читателя работу польского киноведа и кинокритика Барбары Мруклик, в которой автор прослеживает эволюцию важнейшего тематического направления в послевоенном кино Польши. Анализируя большое количество кинопроизведений, созданных польскими кинематографистами в период с конца 40-х до начала 70-х годов, Барбара Мруклик показывает зарождение и последующее развитие традиции, связанной с изображением человека труда в польском социалистическом киноискусстве, обращая особое внимание на фильмы, в которых отражены переломные моменты истории польского рабочего класса и рабочего движения в Польше, рост классового самосознания польских трудящихся за годы социализма. Столь важный аспект истории польского кинематографа еще не получил всестороннего освещения в трудах историков и теоретиков киноискусства, хотя, как можно судить, ознакомившись с данной публикацией, мастера польского кино разных поколений накопили за 30 лет большой и ценный опыт в разработке темы, которую в нашем киноведении принято условно называть «темой труда», или «производственной темой». Статья Барбары Мруклик хронологически не выходит за пределы начала 70-х годов и, соответственно, что признается и автором, не касается целого ряда значительных фильмов рассматриваемого тематического направления, появившихся в последнее время. Статья впервые была опубликована в польском журнале «Кино»; перевод на русский язык печатается с небольшими сокращениями.*

### I. Начало традиции

К моменту зарождения нового кино Народной Польши, история которого начинается в 1946 году, традиции изображения рабочей среды и ее героев в польском кинематографе не существовало.

Впрочем, и в мировом киноискусстве, если отвлечься от богатого и многообразного опыта советского кино, подобная традиция тогда едва-едва просматривалась: жизнь низов, жизнь пролетарских слоев общества редко становилась основной темой фильма; гораздо чаще она появлялась на периферии киноповествования — как фон, с эпизодическими, второстепенными, иногда комическими персонажами.

Если принять во внимание общественно-политическую ситуацию, в которой существовало польское кино в течение двадцатилетнего периода между двумя мировыми войнами, станет понятным, что и у нас иначе быть не могло.

Действительно, в фильмах, снятых за это время в Польше, нередко появлялись горничные и лакеи, «поющие пролетарии» из предместья, покорившиеся своей судьбе и порой даже находившие в ней предмет особой гордости, «парни с Праги»[1], сомнительными спосо-

[1] «Прага» — окраинный район Варшавы. — *Прим. переводчика.*

бами добывавшие себе средства к существованию, оборванные крестьяне, темные, задавленные жизнью и, быть может, наиболее точно олицетворявшие собой подлинные реалии буржуазной Польши.

Опыт довоенного польского кинематографа, пренебрежительно, мельком изображавшего человека-труженика, зачастую искажая его социальный облик, оказался абсолютно неприемлем для кинематографистов послевоенного поколения. Власть в Народной Польше полностью перешла в руки рабочего класса, который отныне нес всю ответственность за восстановление страны, за ее будущее. На кинематограф как на «важнейшее из искусств» возлагались сложные воспитательные и пропагандистские задачи.

Киноискусству в этих условиях нужен был новый герой, выражавший свое время, время решительных революционных перемен.

Вспомним некоторые фильмы первых послевоенных лет, созданные в тот период нашей истории, когда происходило становление и упрочение нового строя, новых общественных отношений. В 1945—1949 годах в Польше было снято семь игровых картин. В их числе была картина, целиком посвященная перестройке жизни в деревне,— «Светлые нивы», а также кинокомедия на актуальнейшую в тот период тему восстановления польской столицы — «Сокровище»[2]. Остальные пять лент сюжетно были связаны с трагическими событиями минувшей войны, однако в двух из них затрагивались проблемы рабочего класса и классовой борьбы.

В «Стальных сердцах» (1948) Станислав Урбанович предпринял попытку соединить тему оккупации и Сопротивления с мотивами, которые в дальнейшем, как правило, будут присутствовать в «производственном фильме». Картина, сценарий которой был написан Густавом Морчинеком, рассказывала о борьбе подпольщиков, действовавших во время войны на двух крупнейших промышленных предприятиях Силезии — на шахте и металлургическом заводе, осуществляя экономический и производственный саботаж. Однако режиссер хотел параллельно выразить в своем фильме красоту и величие труда как творческого процесса, положительно влияющего на человеческую личность. Идея, сама по себе благородная, никак не сочеталась с темой борьбы против немецких захватчиков: ведь главная цель, которую поставили тогда перед собой рабочие-патриоты, заключалась в том, чтобы любыми способами нарушить, сорвать производство... Не удалось создать в картине и образ героя-пролетария, наделенного индивидуальными, запоминающимися чертами. Центральной фигурой произведения стал интеллигент, инженер Кароль, а единственным интересным персонажем из рабочей среды оказалась пожилая уборщица, очень тепло, с большой достоверностью сыгранная Хеленой Бучиньской. Примечательно, однако, что эта необразованная женщина, говорившая на силезском диалекте, обладала интуитивным классовым сознанием, побуждавшим ее включиться в борьбу против оккупантов — по собственному выбору.

Фильм Антони Богдзевича «За вами пойдут другие» (1949) был задуман как политическая драма, раскрывающая смысл борьбы, которую вели представители левых сил Польши в годы войны, как рассказ о важнейших боевых операциях Сопротивления, проведенных Армией Людовой. В картине действовала группа варшавских коммунистов, объединенных вокруг журнала «Гвардеец», а наиболее драматическим моментом была казнь пятидесяти коммунистов и ответная акция возмездия — нападение подпольщиков на «Кафеклуб», где собирались оккупанты. На этот раз героями кинопроизведения стали представители пролетариата; среди них — пожилой наборщик Артур, признанный авторитет среди молодежи, человек с солидным и трудным жизненным опытом, обладающий ясным, четким классовым сознанием. В определенном смысле Артур является прототипом Секулы, разъяснявшего своему молодому товарищу Стаху в фильме Анджея Вайды «Поколение» содержа-

---

[2] В советском прокате — «Мое сокровище». — *Прим. переводчика.*

*«Стальные сердца» (1948).,*
*режиссер*
*Станислав Урбанович*



ние и методы классовой борьбы; некоторые черты сближают этот образ и с секретарем партийного комитета из «Целлюлозы» [3] Ежи Кавалеровича, стойким, принципиальным коммунистом. У последнего, как и у Артура и Секулы, есть немало общего с другими фигурами активистов коммунистического и рабочего движения, появившимися на польском экране позднее: в первую очередь их характеризуют обостренное чувство классовой солидарности, умение анализировать события истории и современности в свете социального опыта рабочего класса; способность подчинять свои интересы интересам общей революционной борьбы, дисциплинированность, исключительная человеческая порядочность. Каждый из них внимателен к судьбам своих товарищей, проявляет особую заботу о молодом поколении борцов. Именно Артур из фильма «За вами пойдут другие» убеждает юношу Владека вступить в подпольную организацию, умело направляет его первые шаги на трудном и опасном пути.

Наряду с Артуром в фильме Богдзевича появляется персонаж, очень точно отразивший настроение времени,— молодая девушка-работница, не знающая колебаний, живущая в состоянии полной внутренней гармонии. Подобный характер был, вне всяких сомнений, рожден глубокой верой в правильность выбранного народом исторического пути, верой в справедливость того дела, которому отдавали свои силы коммунисты и руководимые ими массы трудящихся. Катажина, так звали девушку, не отличалась эффектной, броской внешностью, в ней не было особого очарования и притягательности, свойственной, скажем, Дороте из «Поколения». Зато ее слова и поступки были во всех отношениях безупречны. «Муза революции», она олицетворяла решительность и непримиримость борьбы, сопровождавшей рождение будущего социалистического общества. Роль Катажины исполняла актриса Целина Климчакувна, наделившая качествами этого характера не одну из своих героинь в других фильмах.

Справедливости ради необходимо здесь же отметить, что в целом образы молодых рабочих Богдзевичу не удались: несмотря на «приподнятость» и внешнюю «правильность», их

---

[3] В советском прокате — «Дороги жизни». — *Прим. переводчика.*

характеры получились довольно бесцветными, не возбуждали эмоционального сопереживания, не подталкивали зрителя к размышлениям по поводу острых мировоззренческих и нравственных конфликтов.

Однако успех, выпавший на долю «Поколения» (1955), заставляет внимательнее присмотреться к картине «За вами пойдут другие»: по своей теме и форме фильм Анджея Вайды во многом напоминал ленту Антони Богдзевича. Правда, уровень актерских работ в «Поколении» был несомненно выше, в изобразительном отношении картину отличало новаторство и, главное, здесь было драматическое противопоставление идейных противников — Стаха и Яся Кроне. И все же сходство заметно.

Вместе с тем отдельные мотивы, прозвучавшие в картине Богдзевича, присутствуют у Вайды как бы «на полях» повествования. Ненавязчиво, но отчетливо проступают на экране облик оккупированной Варшавы, фигуры людей, характерные для польской столицы тех лет. Колоритны эпизодические, «маленькие» герои: часовщик (первая заметная работа в кино Яна Чечерского), парикмахер, портной, столяр, дворник... В «Поколении», как и в ряде других польских фильмов 50-х годов, присутствие подобных персонажей помогало правдивому отображению настроений, «климата» военных лет; в то же время здесь можно усмотреть свидетельство постепенного накопления опыта реалистического кинематографа, углубления его демократизма. Человек из народа становится живым и узнаваемым; его внешние приметы — манера разговаривать, одеваться и т. п. — дополнялись куда более важными социальными и психологическими качествами, на экране уже можно было наблюдать определенный тип поведения, исторически обусловленный, что было существенным достижением кинематографа Польши на новом этапе его развития. От «Запрещенных песенок» (1947) Леонарда Бучковского, через «Стальные сердца», к «Поколению» и дальше продолжалась линия упрочения реалистических тенденций в послевоенном польском киноискусстве, стремившемся ко все более глубокому и всестороннему исследованию недавнего прошлого и сегодняшней действительности. И несмотря на известные издержки в развитии кино Польши в тот период, фильмы, подобные «Трудной любви» (1954) Ружевича, «Земле» (1957) Зажицкого, не говоря уже о таких вершинных достижениях реалистического киноискусства, как «Целлюлоза» (1954) и «Под фригийской звездой» (1954) Кавалеровича, создавали прочный фундамент, подготавливали почву для дальнейших плодотворных поисков польских художников на путях освоения сложной социальной проблематики, на путях реализма. Без них трудно представить последующую эволюцию «рабочей темы» в кино Польши.

●

Годы шестилетнего плана (1950—1955) явились периодом создания экономических основ социализма в нашей стране. Строительство социализма поставило польское общество перед лицом новых задач. Необходимым героем литературы и искусства становится человек, до конца преданный делу социалистического созидания, с которым связаны все его главные помыслы и устремления. Труд воспринимается как основная жизненная ценность, отношение к труду превращается в важнейшую категорию, на основании которой можно судить о степени социальной и нравственной зрелости личности. Труд, систематический, напряженный (таковы были условия времени), оказывает непосредственное влияние и на личную жизнь человека, требуя известных ограничений и даже жертв. Искусство не может осмыслять интересы личности, ее страсти и желания вне стратегических задач, решаемых обществом в целом. Как отобразил польский кинематограф эти черты времени?

В 1951 году на экраны выходит фильм Яна Рыбковского «Первые дни», поставленный по сценарию Богдана Хамеры. Сценарий, опиравшийся на популярный в те годы роман «Например, Плева», предоставлял возможность создать на экране образ «героя нашего времени», хотя еще и не наделенного в полной мере новым общественным сознанием.

Кстати, из появившихся тогда лент фильм «Первые дни» не был единственным кинопро-


*«Под фригийской звездой» (1954), режиссер Ежи Кавалерович*

изведением, в котором жизненные перипетии человека из рабочей среды выводились на уровень главной темы. Даже если оставить в стороне слабую в постановочном отношении картину «Две бригады» (1950), то можно назвать «Приключение на Мариенштадте» (1954) — комедию о взаимоотношениях девушки из бедной крестьянской семьи и строителя-передовика; приключенческую драму «Недалеко от Варшавы» (1954) — рассказ о подготовке и предотвращении диверсионной акции на крупном металлургическом предприятии; наконец, «Автобус отходит в 6.20» (1954) — психологическую историю, главный персонаж которой, уборщица, вопреки представлениям собственного мужа и окружающих, мечтает выдвинуться и в конце концов достигает своей цели, освоив профессию каменщика. Подобный поворот темы был для своего времени весьма актуальным: получив равноправие, женщины новой Польши стремились к активному участию в общественном производстве, к овладению профессией как способу повышения своего социального престижа. Последнее относится и к Ханке из «Приключения на Мариенштадте», и к героине «Автобуса...». В обоих случаях мотив выдвижения женщины был разработан на экране упрощенно, однако второй из упомянутых фильмов отчасти спасало мастерство исполнительницы центральной роли Александры Шленской, а быть может, и режиссерские старания Яна Рыбковского преодолеть схематизм драматургии. Во всяком случае, Александра Шленска сумела создать характер неоднозначный и естественный, способный к борьбе с препятствиями на пути к избранной цели.

И все-таки в фильмах первой половины 50-х годов, как правило, не встречаются образы, по степени достоверности равные образу Плевы из «Первых дней». Однако посмотрим на вещи трезво: картина Рыбковского, при всех ее достоинствах, была еще и свидетельством не лишенного противоречий процесса, в ходе которого кинематограф тех лет пытался впрямую ответить требованиям времени. В самом Плеве было немало от «модели» человека, который дорастает не столько до понимания, сколько до интуитивного ощущения исторической роли рабочего класса. Дорастает медленно, постепенно, поднимаясь ступень за ступенью от фабричного сторожа (в довоенное



*«Поколение» (1954), режиссер Анджей Вайда*

время) до мастера, руководителя большого производственного участка. Плеву отличают ощущение причастности к своему классу и высокая мера общественной ответственности, тем более неожиданная, если принять во внимание незначительность положения, занимаемого им вначале. Во время войны Плева прячет от немцев ценное оборудование, чтобы сохранить его для будущего. Делает он это, конечно же, не в интересах владельца фабрики, который его никогда и не замечал. Не соблазнившись взяткой, подвергая себя опасности, Плева добивается своего: сбереженные им ценности будут принадлежать народу. После освобождения он ведет себя как хозяин предприятия, отдавая все свое время, все силы восстановлению фабрики. Он отказывается от отпуска и предлагаемых ему льгот, деньги ценит не больше, чем средство для удовлетворения своих немногих и весьма скромных потребностей, считая главным своим делом, главной ценностью своей жизни работу. Занимается Плева и общественной деятельностью, будучи неграмотным, активно берется за учебу, приобретает квалификацию. Трудолюбие и настойчивость Плевы приносят свои плоды: он добивается успехов на производстве, успех сопутствует ему и в личной жизни (эти понятия для Плевы неразделимы). Чтобы подчеркнуть значение достигнутого героем, драматург ставит перед ним различные препятствия. Плева вступает даже в конфликт с коллективом, внедряя более совершенную систему организации производства. Поначалу далеко не все поддерживают инициативу Плевы, но в конце концов его ждет победа. Плева из фильма «Первые дни» — счастливый человек, основой его внутренней гармонии является добросовестный и неустанный созидательный труд на благо общества...

В том, каким представал на экране герой, было немало заданного, упрощенного — некоторые реальные сложности жизни драматургия картины обходила вовсе. Достоверность главного персонажа, разумеется, связывалась не с его «заданностью», а утверждалась вопреки таковой и в значительной степени благодаря актерскому мастерству Яна Чечерского. Его Плева — не типаж с городской окраины, не похож он и на героев псевдонародных комедий довоенного образца. Он — герой драмы отнюдь не выдуманной, его личная судьба тесно переплетается с судьбой страны, с ее историей, он живет жизнью общества, к которому принадлежит. Если в сценарии была отвлеченная попытка изобразить пролетария, дорастающего до способности выполнить свои исторические задачи, то на экране образ обрел плоть и кровь конкретного человека. Плева Чечерского — пожилой, худой и сутуловатый мужчина, он часто выглядит усталым, как можно предположить, у него больное сердце. Все пять десятков трудно прожитой жизни давят на него, но в нужный момент он находит в себе силы освободиться от этого груза, соразмерив свой шаг с быстрой и твердой поступью истории.

Активная причастность к историческому развитию своей страны свойственна другому герою, действующему в иные времена; с ним нас познакомила дилогия Ежи Кавалеровича, снятая по роману Игоря Неверли, — «Целлюлоза» и «Под фригийской звездой» (премьеры обеих частей картины состоялись в 1954 году: первой — в апреле, второй — в октябре). Фильмы Кавалеровича, как и появив-

шееся в следующем году «Поколение» Вайды, качественно отличались в художественном отношении от того, что делалось в польском кино прежде, знаменуя начало нового этапа его развития, который ясно обозначится во второй половине 50-х годов. Отличия эти были связаны не с завершенностью и цельностью отдельных эпизодов, сделанных «под жизнь», не с точностью воспроизведения деталей действительности и атмосферы времени действия (хотя само по себе это было важным и в значительной степени новым), но с гораздо более существенным завоеванием: на экране возникал образ действительности, которая, будучи действительностью исторической, конкретной, обретала более широкий, метафорический смысл, выходя за рамки изображаемого отрезка времени.

Картина Кавалеровича представляла собой эпическое полотно, рисующее судьбы польского пролетариата первой половины XX века (история жизни центрального героя — Щенсного обрывалась драматическим эпизодом, относящимся ко времени начала войны в Испании): Щенсный, будучи персонажем во всех отношениях положительным, образцовым, отнюдь не воспринимался как «модель», сконструированная согласно заранее выбранной «схеме». Пройдя сложный путь, на котором было немало колебаний и ошибок, он становился убежденным, закаленным революционером, полностью подчиняющим свою жизнь борьбе за будущее трудового народа, готовым во имя своих идеалов на самые трудные лишения и даже на смерть. В этих своих исключительных качествах герой оставался естественным, правдивым, что нельзя целиком объяснить лишь великолепной игрой Южефа Новака — сказывались насыщенность и драматизм исторических событий, через которые довелось пройти Щенсному, их живые краски, достоверность. Важным было и то, что принимаемые героем решения, его поступки, в главном обусловленные историческими обстоятельствами, соответствовали психологии Щенсного, его представлениям о морали. Не только вера в идею, но и привитое еще в детстве чувство справедливости, глубокая порядочность, благородство



*«Человек на рельсах» (1957), режиссер Анджей Мунк*

помогли герою обрести твердую опору в жизни, выбрать свою путеводную звезду, последовательно продвигаться к намеченной цели, в которой сходятся личные устремления и интересы социальной борьбы.

Однако удача романа и фильма определялась не только фигурой главного героя. Бережно и уважительно обращаясь с литературным произведением, которое уже отложилось в сознании читателей, Кавалерович взял из него не одну лишь фабулу и характеристику центрального персонажа; он попытался воспроизвести на экране черты поэтики эпического реализма, которыми была отмечена книга, создал достоверный, глубоко волнующий, многоплановый образ межвоенного двадцатилетия, важного периода польской национальной истории, используя чисто кинематографические средства художественной выразительности. Как уже отмечалось выше, режиссеру удалось слить воедино правду конкретного изображе-

ния жизни и обобщенный смысл явлений, выдвинув в центр произведения рабочий класс, труд людей, их борьбу, требующую мужества и жертв. Причем решалось все это на повседневном материале, герои отнюдь не ставились на «котурны».

Аналогичный подход обусловил и художественный успех «Поколения» Анджея Вайды. Антони Богдзевич, к фильму которого «За вами пойдут другие», как уже говорилось выше, «Поколение» было близко по теме, отметил после премьеры картины своего ученика по Лодзинской киношколе, что она противостоит кинематографу «подслащенного реализма», изображает подлинную жизнь.

В контексте наших рассуждений стоит обратить внимание на некоторые особенности этой картины (основными действующими лицами ее являются юноши и девушки, жители варшавского района Воля, участники Сопротивления), показательной для переломного этапа, переживаемого в середине 50-х годов киноискусством Польши, и, в частности, вносившей немало нового в изображение характеров и поведения людей из рабочей среды. Не забудем, что время, к которому возвращало нас «Поколение»,— это время войны, оккупации. Вот что говорил в этой связи Анджей Вайда спустя много лет после создания фильма: «...Оккупация выглядела намного проще, обычнее... Может быть, именно это отличало нашу картину от множества других, сделанных в то время... в которых основных персонажей пытались показывать таким образом, будто и сами они считали себя героями. Между тем это были обыкновенные парни. Они погибали на наших глазах. Мы их хорошо знали. Они вели себя самым обычным образом».

У Вайды был очень чуткий слух на такого рода «обыденность», в чем легко убеждаешься, сравнивая сценарий с готовым фильмом. Снимая «Поколение», режиссер вводил, быть может, вначале интуитивно, новые методы работы над картиной, отказываясь от «железного» сценария, оставляя возможность поправок и изменений на всех стадиях производственного цикла. В результате фильм освобождался от «литературности», от слишком буквального следования своей драматургической основе, повествование становилось более раскованным, местами производило впечатление импровизации, «случайного» наблюдения, что вовсе не противоречило метафоричности этой исполненной высокой поэзии ленты.

Следует подчеркнуть еще одно немаловажное обстоятельство: в «Поколении», поставленном в 1954 году, нашли свое воплощение многие новые творческие идеи, сформулированные гораздо позже.

Действие фильма развивалось в среде рабочей молодежи, в среде тех самых людей, которым кинематограф прошлого зачастую отказывал в способности глубоко и тонко чувствовать, в проявлении подлинного благородства помыслов и поступков. Раскрывая богатство внутреннего мира Стаха и его друзей, Вайда одним из первых в польском киноискусстве утверждал за новым демократическим героем право на полноценную и сложную духовную жизнь. Кодекс поведения персонажей в «Поколении» обогатился в полной мере нормами межличностных отношений; любовь, отзывчивость, дружба трактовались на равных правах с такими понятиями, как «труд», «долг», «коммунизм».

## II. Разнообразие поисков

Связанные с «Поколением» и «Целлюлозой» надежды на углубление плодотворных тенденций в экранном отображении жизни и характера человека труда, современного героя, сбылись далеко не сразу. Почти целое десятилетие современная тема существовала в польском кино как бы в стороне от главных направлений его развития. В период с 1955 по 1960 год фильмы современной проблематики вообще появляются нечасто. «База мертвых людей», «Петля», «Поезд», «Место на земле», «Никто не зовет», «Невинные чародеи» — к этому перечню немногое можно добавить. Героя-рабочего среди главных действующих лиц этих картин нет. В те годы особого интереса к современной проблематике в польском кино не ощущается, нет в нем и широких поисков «героя нашего времени», ко-

*«Золото» (1962), режиссер Войцек Хас*



торым, согласно логике исторического развития, должен бы стать представитель самого передового класса, как это произошло, например, в «Целлюлозе». Внимание кинематографистов по преимуществу занимала тема военного и послевоеного прошлого.

Стоит напомнить, что в конце 50-х — начале 60-х годов польская кинематография переживала количественный скачок. Если в 1954 и 1955 годах в Польше было создано по восемь художественных фильмов, а в 1956 всего шесть, то уже в последующие два года их количество возросло до шестнадцати названий. В 1960 году было выпущено двадцать, в 1963 — двадцать шесть фильмов, этот уровень поддерживался и в последующие годы. Однако среди этих картин всего лишь несколько были обращены к современности, и ни в одной тема рабочего класса не занимала центрального места.

Между тем вторая половина 50-х — начало 60-х годов — знаменательное время в истории польского киноискусства, когда на экраны вышли фильмы, представлявшие его высшие достижения за весь предшествующий период развития. Кинематограф Польши становился предметом всеобщего внимания и интереса. Главным же объектом художественного исследования в польском кино на этом этапе был исторический опыт народа, осмысление событий войны и Сопротивления; раздумья об исторических судьбах нации сопровождались обобщениями философского характера; роль личности в историческом процессе, проблемы гуманизма, нравственного содержания исторических перемен, происходивших в мире, рассматривались польскими художниками всесторонне, анализировались глубоко и интересно. Выйдя за рамки чисто национальной проблематики, польское киноискусство стало частью мировой культуры социализма.

Успех этого важнейшего направления в кино Польши тех лет, широкий общественный резонанс, вызванный целым рядом значительных кинопроизведений, созданных в 50-е — 60-е годы, в первую очередь объяснялся тем, что кинематограф смело обращался к самым острым во-


*«Худой и другие» (1967), режиссер Хенрик Клюба*

просам, живо волновавшим массового зрителя. Естественно, что анализ истории, недавнего прошлого требовал преимущественно обращения к историческим фактам и ситуациям; о происходящем «здесь и сейчас» экран говорил мало. Уделяя главное внимание национальному своеобразию исторического пути Польши, польское кино, как правило, подчеркивало национальную, а не классовую принадлежность киногероя. Пожалуй, кроме Вайды, только Анджей Мунк составлял в этом смысле исключение.

В фильме «Звезды должны гореть» (1954) Мунк затронул тему, разработка которой была продиктована актуальной необходимостью, — тему повседневного труда, в процессе которого проявляется и формируется человеческая личность. Правда, картина еще не поднималась до уровня исследования: лента, решенная средствами художественной документалистики, ограничивалась подробным повествованием о жизни небольшой шахты. Героем кинорассказа, который Мунк снимал в Силезско-Домбровском угольном бассейне, является трудовой коллектив — шахтеры, вступающие в нелегкое единоборство с силами природы, люди, честно выполняющие свою работу, видящие в этом свой долг. Здесь режиссер еще не выделяет индивидуального героя, нет здесь и драмы личной судьбы — всего того, с чем мы встретимся у Анджея Мунка позднее, например, в фильме «Человек на рельсах».

В этом первом своем игровом фильме, появившемся через три года после «Звезд...», режиссер уже не просто описывает явления жизни, внимательно подмечая множество подробностей, он занят поиском истины, вовлекая зрителя в принципиальный спор на моральные темы. Герой «Человека на рельсах» Ожеховский — железнодорожник, опытный машинист, мастер своего дела. Скептик по складу характера, он с некоторым недоверием относится к «новым порядкам», а окружающие, включая молодого помощника Ожеховского, в свою очередь проявляют в отношении него подозрительность. И вот такого человека, не слишком привлекательного в своей суровой замкнутости, Мунк выдвигает в центр повествования о современном рабочем коллективе, именно его делает мерилом ответственности, которую несет личность перед обществом в условиях новой действительности. ...На железной дороге произошла катастрофа. Специальная комиссия, расследующая причины и обстоятельства аварии, выясняет (для многих это становится неожиданностью), что Ожеховский — настоящий герой: он пожертвовал жизнью, чтобы спасти поезд....

О том, как жил старый машинист до этого

рокового дня, нам известно немногое. Его семейные связи, личные привязанности занимают авторов картины далеко не в первую очередь. В основном их интересуют проблемы нравственно-этического порядка, взятые в широком аспекте, и к освещению этих проблем они подходят по-новому, смело разрушая некоторые стереотипы, распространение которых как в искусстве, так и в самой жизни было связано со сложностями исторического периода, переживаемого молодым социалистическим государством. Создатели фильма смело ставят острые вопросы большой социальной значимости, соотнося собственные наблюдения и оценки с реалиями современной действительности. Вот почему «Человек на рельсах» — произведение новаторское и принципиально важное для развития послевоенного польского кино. В течение долгого времени в кинематографе Польши не появлялось другого фильма, который можно было бы поставить вровень с этой работой Анджея Мунка.

В начале 60-х годов на экраны вышли три «производственные» ленты: «Стеклянная гора» (1960) Павла Коморовского, «Нефть» (1961) Станислава Ленартовича, «Золото» (1962) Войцеха Хаса. Что нового несли в себе эти фильмы?

В первом из них рассказывалось о том, как молодой человек, работающий на каменном карьере, влюбился в медсестру, какие препятствия встали на его пути к счастью. Его возлюбленная, более образованная, интеллигентная, принадлежит к иному социальному кругу, и обыватели небольшого городка, в котором живут герои, потешаются над их «неравной» связью. Впоследствии подобный конфликт будет варьироваться в польском кино на протяжении десятилетий и попадет даже в современные многосерийные телепостановки. При всей своей незамысловатости он заключает в себе не только мелодраматическую схему, но и возможность подлинно драматической жизненной коллизии, не исключая серьезного размышления о влиянии пережитков прошлого в сознании людей на судьбу современника, о трудностях, которые приходится преодолевать супругам, чьи взгляды, вкусы, привычки резко расходятся —



*«Соль черной земли» (1970), режиссер Казимеж Куц*

в силу принадлежности к различным слоям общества. Однако, как мне кажется, ни «Стеклянная гора», ни многие другие картины, напоминающие ее по фабуле, не раскрывают тему достаточно глубоко, не реализуют ее потенциал целиком.

Героем «Нефти» был деревенский юноша, отправившийся искать счастья далеко от родных мест. В жизни такое встречалось нередко, особенно в 60-е годы, когда промышленность нашей страны начала развиваться ускоренными темпами, требуя постоянного притока рабочей силы. Выбрав вполне злободневную тему, Ленартович пытался решить ее в занимательной форме, опираясь на утвердившуюся к тому времени в польском кино тенденцию к показу ярких, неординарных личностей, жизненный путь которых изобилует интересными, оригинальными поворотами. Назовем в этой связи «Базу мертвых людей», «Дыру в земле», «Худого и

других» — фильмы, в которых действовали пестрые человеческие коллективы, объединявшие в общем деле очень непохожих один на другого людей.

Однако восхищение авторов неисчерпаемыми возможностями человеческой личности оказалось не подкрепленным самой картиной, ее художественным материалом. В изыскательской партии, куда попадает главный герой, есть старый нефтяник, объездивший полмира — от Казахстана до Венесуэлы, бывший моряк, ходивший с конвоями в Мурманск, виолончелист, мечтающий о славе большого музыканта, старик, путешествующий с внучкой, брошенной матерью... Каждый из них по-своему интересен, но труд изыскателей, каким он показан в фильме, более напоминает романтическое приключение, нежели серьезную работу...

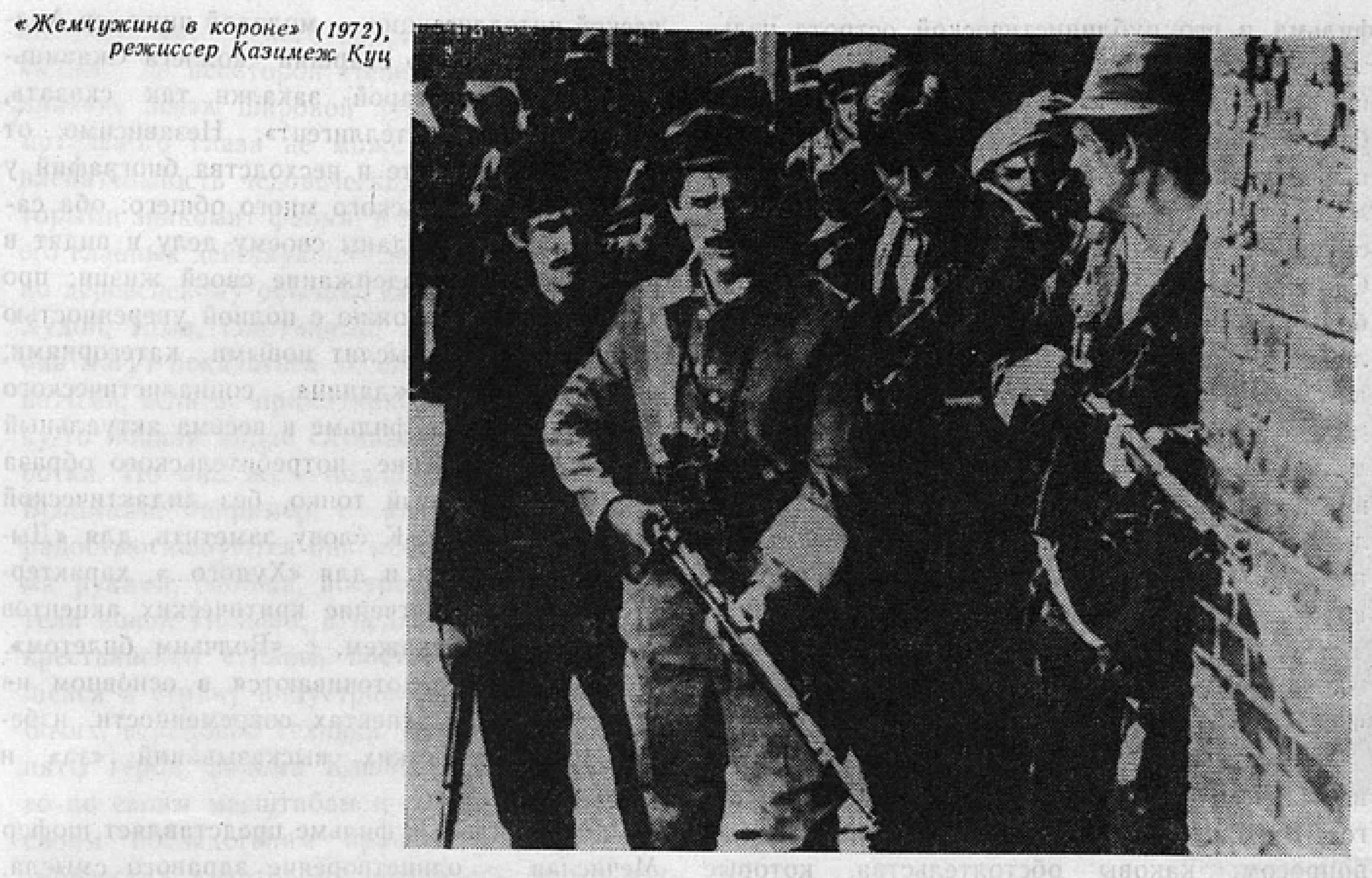
«Золото» Хаса — попытка нетрадиционного решения «производственной темы»; в фильме заметно влияние реальных явлений окружающей действительности и одновременно в нем присутствуют мотивы, пришедшие сюда из литературы 60-х годов, когда многие художники испытали на себе воздействие философии экзистенциализма. Действие фильма происходит в карьере, где открытым способом добывают бурый уголь (съемки производились в Туршове, местности, богатой бурым углем). Молодого героя, устраивающегося на работу в карьер, преследует постоянный страх: он убежден, что, находясь за рулем автомобиля, сбил человека. И он хочет скрыться от ответственности, затерявшись среди многочисленных рабочих предприятия. Но чувство опасности, с которым он не может расстаться, не позволяет ему слиться с массой других людей, работающих рядом: его внутренний «изъян» то и дело дает о себе знать, обнаруживаясь, как отмечалось в рецензиях на картину, в «невыносимом позерстве», в «неврастенической наглости».

Параллельно на экране развивается другой мотив, куда более важный и жизненно достоверный: юноша, забывая порой о своих страхах, ищет собственное место в жизни, смысл своего существования. И в этих устремлениях он не одинок: его товарищи по работе — тоже новые люди на предприятии, которое организовано совсем недавно. На наших глазах происходит рождение нового коллектива, между людьми завязываются первые эмоциональные связи, некоторые впервые испытывают неизвестное прежде чувство рабочей солидарности, ответственности за общее дело. Выясняется, что для многих работа в карьере значит нечто большее, чем просто заработок: здесь они обретают уверенность в собственных силах, ощущение нужности своего труда. Такой поворот «производственной темы» отражал реальную жизненную ситуацию, сдвиг в сознании трудящихся масс, происходивший как раз в конце 50-х годов, когда рабочий человек в новой Польше с особой отчетливостью начинал осознавать свою общественную роль — роль хозяина страны, хозяина жизни.

Работа Хаса обладает свойствами «авторского» фильма, в ней заметно стремление режиссера высказать собственное, противостоящее расхожим представлениям, суждение о действительности и совершающихся в ней переменах. Значительно позднее линия «Золота» получит продолжение в таких картинах, как «Худой и другие», «Дыра в земле». А для середины 60-х годов более показательными станут такие ленты, как «Волчий билет» (1964) Антони Богдзевича или «Место для одного» (1966) Витольда Лесевича. Эти картины роднит критический пафос, резкое неприятие недостатков в сфере общественного производства, публицистический стиль изложения и отчетливый призыв к совершенствованию человеческих взаимоотношений на основе социалистической нравственности, новой этики.

Появление фильма «Волчий билет» было подсказано самой жизнью. Социалистическое общество, находившееся в процессе развития и совершенствования, не свободно и от негативных явлений, среди которых серьезную опасность представляют проявления мелкобуржуазной, мещанской психологии, потребительского отношения к жизни, порой толкающие человека на антиобщественные поступки. Карьеризм, беспринципность и пренебрежительное отношение к людям, занимающим скромное положение, самоуправство не в меру ретивых руководителей — со всем этим все еще приходится

*«Жемчужина в короне» (1972), режиссер Казимеж Куц*



встречаться. Причем эти отклонения от норм социалистической морали нередко маскируются под вполне правомерные действия, продиктованные якобы заботой о соблюдении законности и общественных интересов. Своим фильмом Богдзевич нанес удар по такой маскировке.

Фабула картины не отличается сложностью: один из рабочих написал в местную газету статью, в которой критиковал недостатки на своем предприятии, и его увольняют. Однако критическое выступление возымело свое действие — на завод приезжает комиссия, чтобы детально ознакомиться с состоянием дел. В ходе работы комиссии выявляются не столько правовые нарушения, сколько факты, свидетельствующие о ненормальной обстановке на предприятии: отдельные заводские организации и подразделения заняты «мышиной возней» и по-настоящему озабочены лишь тем, чтобы сохранить свои привилегии, противостоять диктаторским замашкам властолюбивого директора. На этом фоне фигура Земного — уволенного рабочего, чья статья в газете была продиктована честной и искренней заботой о деле, а отнюдь не эгоистическими личными соображениями, — выглядит драматически.

Такой персонаж появлялся в польском кино впервые, он — исключение, и ближайший его аналог встретится, пожалуй, лишь в фильме Богдана Порембы «Где вода чиста и трава зелена» (1976). Интересно и другое. «Волчий билет» создавался в 1964 году, когда конфликты, вызванные проникновением в жизнь социалистического общества отдельных тенденций «общества потребления», еще не обнаруживали себя сколько-нибудь наглядно. Богдзевич, работая над картиной, проявил зоркость, обратив внимание на истоки отрицательного, общественно вредного явления.

«Волчий билет» — граждански активное произведение, главный герой которого уверен в собственной правоте и в своих правах. Земный не просит, а *требует* справедливости и в конце концов, проявив необыкновенную выдержку и упорство, добивается своего: виновность его противников полностью доказана. Но при всей очевидной общественной важности

фильма и его публицистической остроте нельзя не признать, что в художественном отношении «Волчий билет» — работа довольно слабая. Главным персонажам картины недостает выразительности, детали их характеров остались «непрописанными», драматизм основной ситуации выглядит несколько неестественно. Сильно проигрывает фильм и из-за отсутствия большого актера: исполнитель центральной роли не обладал яркой, запоминающейся индивидуальностью, что не согласовывалось с гражданским темпераментом персонажа — носителя действительно важных и заслуживающих внимания идей. В свое время критика справедливо указывала, что «газетный» стиль не может подменить собой страстного, полноценного искусства — «Волчий билет» снова подтвердил эту очевидную истину. Но независимо от всех его недостатков фильм Богдзевича стоит того, чтобы вспомнить о нем сейчас.

На промышленном предприятии разворачивается и действие картины «Место для одного». Витольд Лесевич задается в своем фильме вопросом: каковы обстоятельства, которые приводят к тому, что человек поступается собственными принципами, идет на компромисс? Преимущественное внимание создатели ленты уделили руководству предприятия — рабочие появляются на экране лишь как фигуры второго плана.

После того как решение «рабочей темы» методом прямой публицистики в картинах «Волчий билет» и «Место для одного» было признано критикой неудачным, в кино Польши вновь выдвигается «производственный фильм», сделанный в поэтическом, «авторском» ключе (вспомним «Золото» Хаса). Я имею в виду ленты Хенрика Клюбы «Худой и другие» (1967) и Анджея Кондратюка «Дыра в земле» (1970), работы режиссеров-дебютантов, встретившие весьма одобрительный прием.

Строго говоря, «Дыра в земле» не относится впрямую к теме, которая является предметом данной статьи, однако если понимать предмет разговора шире, то фильм Кондратюка обойти нельзя. Картина возвеличивает новый тип личности, вызванный к жизни новой действительностью, а населяют экран представители технической интеллигенции — молодой инженер Анджей Оравец и его старший коллега Скавиньский, человек старой закалки, так сказать, «классический интеллигент». Независимо от разницы в возрасте и несходства биографий у Оравца и Скавиньского много общего: оба самоотверженно преданы своему делу и видят в работе главное содержание своей жизни; про каждого из них можно с полной уверенностью сказать, что он мыслит новыми категориями, категориями гражданина социалистического общества. Есть в фильме и весьма актуальный мотив — осуждение потребительского образа жизни, — введенный тонко, без дидактической прямолинейности. К слову заметить, для «Дыры в земле», как и для «Худого...», характерно некоторое смягчение критических акцентов по сравнению, скажем, с «Волчьим билетом». Обе ленты сосредоточиваются в основном на положительных аспектах современности, избегая слишком резких высказываний «за» и «против».

Рабочий класс в фильме представляет шофер Мечислав — олицетворение здравого смысла, свойственного человеку из народа. Заметим, что сюжет, по ходу которого главные персонажи — изыскатели, занятые поисками нефтяных месторождений, — много путешествуют, обеспечивал более широкие возможности для показа на экране людей различных профессий, хотя бы эпизодически. Жаль, что создатели картины почти не использовали столь благоприятное обстоятельство...

Ведущий мотив фильма Хенрика Клюбы «Худой и другие» — формирование коллективного мировоззрения. Все главные события фильма происходят в рабочей среде, на крупном строительстве, куда со всех концов страны съехались «сезонники»; большинство из них — деревенские жители. Коллективная жизнь на стройке, а главное — коллективный труд быстро сближают очень разных людей, воспитывают в них новые качества, перестраивают, а порой и совершенно меняют их психологию. Здесь неуместна пресловутая деревенская скаредность, здесь каждый должен быть готов прийти другому на выручку...

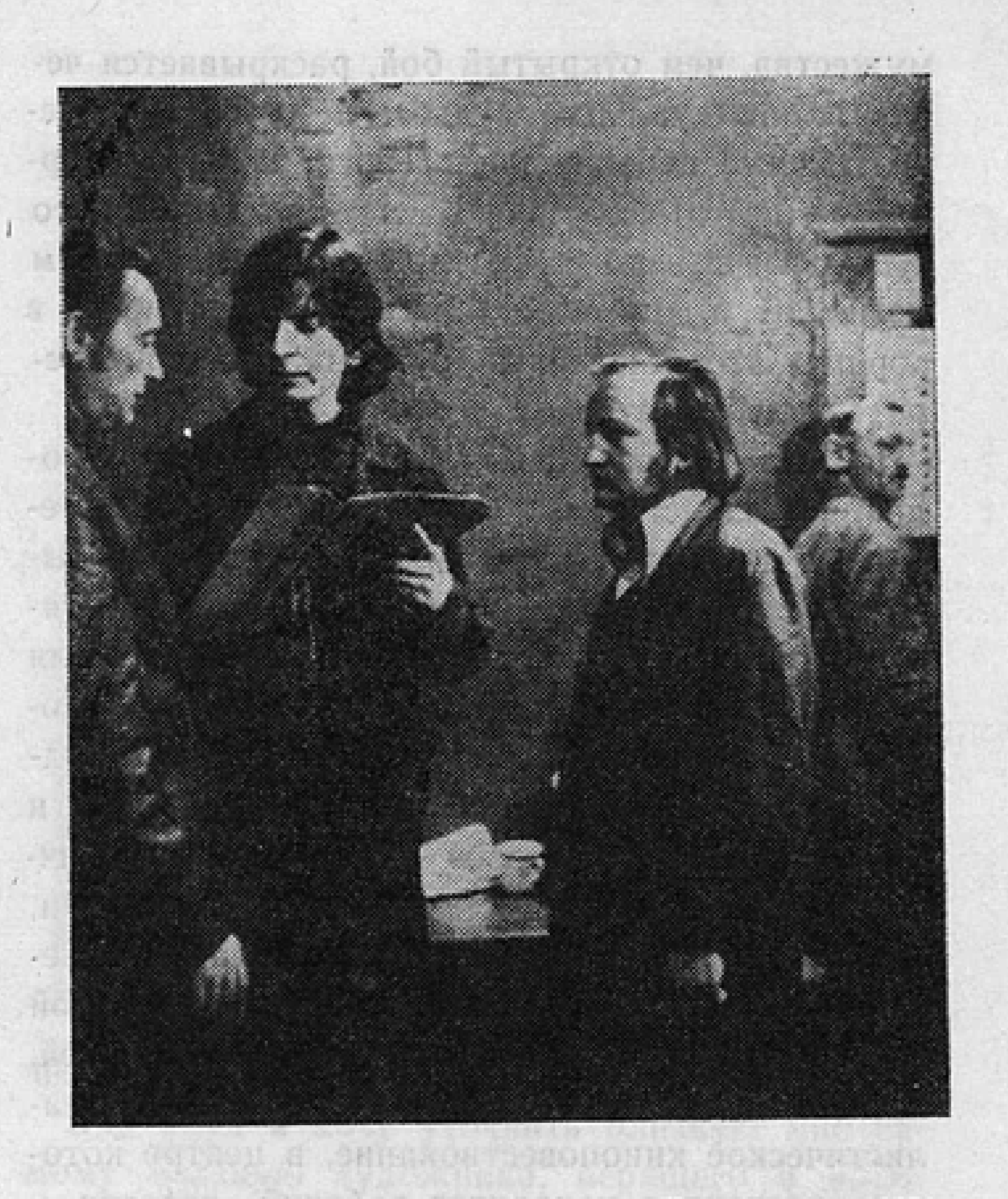
Клюба почти не пользуется приемами жизне-

подобия, мимезисного подражания жизни, что, видимо, до некоторой степени затруднило восприятие ленты широкой публикой. Но от внимательного глаза не может ускользнуть привлекательность человеческих характеров, с которыми знакомит фильм, и в первую очередь — его главных действующих лиц, имеющих, согласно деревенскому обычаю, каждый свою кличку: Худой, Коза, Партийный. На первый взгляд они могут показаться людьми слишком простоватыми, если не примитивными, да и на стройку-то попали вроде случайно, в поисках заработка. Но они же — подлинные герои труда. Вспомним, например, с какой неподдельной радостью любуются они мостом, который своими руками, сообща, построили! Они — созидатели новой Польши, в недалеком прошлом — крестьянской страны, постепенно превращающейся в страну индустриальную, в страну рабочих, передовой техники. Работа, которой заняты герои фильма Клюбы, — часть огромного по своим масштабам и очень важного по своим последствиям процесса исторического творчества, к которому приобщены массы трудящихся. Таков глубоко залегающий смысл этого интересного, во многих отношениях примечательного кинопроизведения.

Значительным явлением, своего рода «сенсацией» в польском кино 70-х годов стали «силезские» фильмы Казимежа Куца — «Соль черной земли» (1970) и «Жемчужина в короне» (1972), автор которых обнаружил совершенно самобытный, не имеющий близких аналогов подход к истории рабочего класса Польши.

События «Соли черной земли» относятся к 1920 году, когда население Силезии, исконно польской земли, веками изнывавшей под гнетом Германии, с оружием в руках вступило в борьбу за свое освобождение. Тема «Жемчужины в короне» внутренне перекликается с лейтмотивом первой части дилогии: здесь повествуется о забастовке 1934 года силезских шахтеров, воспротивившихся решению немецких владельцев затопить шахту, дальнейшую эксплуатацию которой они сочли убыточным делом.

По своему материалу, по изобразительной фактуре дилогия Казимежа Куца — произведение национальной культуры в самом точном и полном смысле этого понятия. И недаром эти его фильмы называют «силезскими»: в них с огромной силой художественной выразительности показана историческая драма силезской земли и одновременно — неистребимая жизнестойкость национального характера, величие духа народа, сумевшего, несмотря на все невзгоды и жесточайший гнет, сохранить свой язык, культурные традиции, обычаи, связи с родиной, неудержимое стремление к свободе. Если бы Казимеж Куц не сказал своими картинами ничего больше, то и это было бы его необычайно ценной заслугой как художника и патриота. Между тем Куц пошел дальше: перешагнув пределы «локального» рассказа о событиях, полвека назад происходивших на его родине, режиссер сообщает им размах поистине эпический, извлекает из них смысл важного исторического обобщения.



*«Персонал» (1977), режиссер Кшиштоф Кесьлевский*

Существенно, что в обоих фильмах тема народного восстания и тема забастовочной борьбы, требовавшей от ее участников не меньшего

мужества, чем открытый бой, раскрывается через индивидуальные судьбы и характеры, через личные переживания героев. В «Соли черной земли» это история Басисты и семерых его сыновей, четверо из которых вместе с отцом погибают в дни восстания. В «Жемчужине в короне» это жизненный путь молодого шахтера, участника стачки.

Польская и зарубежная критика много и подробно писала о «силезской» дилогии Казимежа Куца, но, возможно, и по сей день это выдающееся произведение польского социалистического кинематографа содержит материал для еще более углубленного и серьезного исследования. Для нас же сейчас важно вновь подчеркнуть новаторство «Соли черной земли» и «Жемчужины в короне» — фильмов, органично соединивших классовый подход к истории, яркость и поэтичность художественных решений, глубокое постижение традиций народной жизни, ее главных, непреходящих ценностей. Вот качества, отличающие это подлинно реалистическое киноповествование, в центре которого постоянно находится рабочий человек — основная движущая сила современного исторического развития.

●

Во второй половине 70-х годов в польском кинематографе происходит дальнейшая эволюция темы: «производственная проблематика» и характер человека труда рассматриваются в разных аспектах — историческом, публицистическом, социологическом. По своей стилистике фильмы последнего времени, затрагивающие широкий круг проблем, связанных с трудовой деятельностью современника, с взаимоотношениями людей в рабочих коллективах и в сфере управления экономикой, нередко напоминают кинематографические эссе. В качестве примера назовем «Персонал», многосерийную телевизионную ленту «Директора», вызвавшую в Польше заметный общественный резонанс. Разговор об этих новых произведениях и их героях, также обнаруживающих новые, неизвестные прежде черты, обусловленные переменами в самой жизни, нам еще предстоит.

*Перевод с польского В. Буряка*

*Сатьяджит Рэй*

# Мы — единая семья

Договориться с Сатьяджитом Рэем о встрече было непросто. Лишь изредка пересекал он холл отеля «Ашока» (штаб-квартиры Международного кинофестиваля в Дели 1979 года), придерживая полусогнутой рукой неизменный блокнот. Взгляды окружающих всякий раз отмечали его появление.

Праздных обитателей фешенебельного отеля поражала уже внешность этого человека. Гигантский (редкий среди индийцев) рост, монументальная осанка и странная, осторожная, «мелкая» походка. Будто Рэй пробует прочность земли под ногами. И, конечно, тяжелый взгляд больших печальных глаз на бронзово-застывшем лице, взгляд, отвергающий суету и праздность встречных.

Почтительно раскланивались с ним гости кинофестиваля, особенно те, кто впервые видел перед собой живого классика индийского и мирового киноискусства, обладателя ста с лишним международных премий и наград.

Наблюдая ежедневно «выход патриарха», трудно было поверить, что двадцать пять лет назад Сатьяджит Рэй был еще абсолютно неизвестен. Тогда он только вернулся в родную Калькутту из Франции, где проходил практические уроки режиссуры у Жана Ренуара. Вернулся, чтобы в 1955 году (сорока четырех лет отроду) «проснуться знаменитым». Первый же фильм — «Песнь дороги» принес ему премию Каннского кинофестиваля и мировую известность...

Сатьяджит Рэй вновь появился в холле отеля. Да, здесь, на делийском киносмотре, он один из самых занятых гостей. Он... смотрит фильмы. В урочные часы прославленный режиссер направляется в автобус, развозящий желающих к просмотровым залам: конкурсный показ, просмотры для прессы, ретроспективы Джона Форда, Клода Шаброля и Андрея Тарковского, информационные сеансы, премьеры новых индийских фильмов... Мастер смотрит фильмы с редким терпением и увлеченностью, смотрит с блокнотом в руках. Кстати, в том же блокноте и был наконец отмечен час нашей беседы: 10.00 — штилевое время на фестивале.

Минута в минуту Сатьяджит Рэй появился в комнате пресс-центра.

— Роль кино в современном мире? Думаю, что на этот вопрос невозможно ответить коротко. Слишком велико и многозначно сегодня место кинематографа в жизни человечества. Его определяют разнообразные факторы. Каждый нужно понять и оценить. Поэтому я ограничусь в этой связи проблемами Индии.

Широко известно о любви индийской публики к развлекательным фильмам. Только не надо приписывать моим соотечественникам изначально примитивный, испорченный вкус. Когда-то история отвела кинематографу роль единственного источника радости, удовольствия, наслаждения для народа, задавленного такими «дарами» колониализма, как нужда и безграмотность. Легендарные или трогательные сюжеты, танцы, музыка и все иные компоненты непритязательного зрелища были на заре нашего кинопроизводства и кинопроката своеобразным ответом на душевные запросы людей, замученных тяжелой жизнью, мечтавших хоть в зале «синема» увидеть что-то красивое, приятное.

К сожалению, эта наивная потребность была превращена на многие десятилетия в доминанту развития индийского кино, переродившегося, вопреки усилиям одиночек, в индустрию развлечения и отвлечения от проблем насущных. Наше национальное кино слишком долго развивалось по голливудским канонам, лишь слегка задевая острые углы жизни страны или обходя их вовсе.

Понадобилось едва ли не десятилетие после обретения Индией независимости, потребовались немалые усилия общественности, чтобы в нашем кино стали созревать и крепнуть новые тенденции. Сегодня уже не надо представлять поколение «параллельного индийского кино», выдвинувшее целую группу молодых талантливых режиссеров. Беда только — им очень трудно работать без постоянной и достаточной финансовой поддержки, без возможности свободного выхода к широкой публике. Правда, в некоторых штатах Индии государственные организации оказывают поддержку социальному, подлинно художественному кинематографу. Так обстоит дело, например, на моей родине, в Бенгалии. Потому есть основания оптимистически рассматривать будущее индийского кино.



При этом я хочу уточнить близкую мне самому позицию художника, верящего в высокое общественное предназначение творчества.

Я всегда сознавал, что фильм или даже несколько фильмов не могут вызвать социальные перемены в жизни народа и страны, не способны сами по себе решать болевые, экономические или политические, проблемы. Однако и в начале пути и теперь, когда за плечами у меня 25 картин, я верил и верю в способность киноискусства влиять на общественное сознание, вступая в диалог со зрителем, воспитывая его и обогащаясь от общения с ним.

Вот для этого, будучи горожанином по рождению, я начал в кино с трилогии на деревенские темы, считая своим долгом обратиться со своими произведениями к основной массе граждан страны. Одновременно, снимая в деревне, в гуще народной жизни, я узнавал свою Индию, черпал таким образом энергию для новых работ.

Структура духовной жизни Индии очень сложна, наше общество крайне разнолико. Чтобы находиться в постоянном, плодотворном контакте с индийским зрителем, нужно все время искать темы и сюжеты, выражающие подлинно народные запросы и чаяния. Я сни-

мал фильмы о борьбе с колониализмом, о разорении деревни, о духовном и экономическом обнищании городов, о коррупции, о правах женщины, о проблемах молодежи, стремился популяризировать личность и творчество Рабиндраната Тагора. Знал успех, знал признание за рубежами Индии. Однако сознаюсь, за четверть века успел высказать лишь малую часть того, что необходимо было бы сказать. Особый долг ощущаю перед детьми. Бог знает сколько киномусора им приходится смотреть на наших экранах!

В условиях Индии даже международная слава режиссера еще не гарантия его кассового успеха. Я почувствовал это на себе. Но с гордостью скажу — мне никогда не приходило в голову заигрывать со зрителем, тем самым еще больше развращая его. Предпочитаю бороться за его внимание, за его уважение. Мне приходилось выслушивать весьма лестные и заманчивые предложения из США и Англии. Выслушав, всегда оставался в Калькутте.

Здесь, на родине, я вижу плоды своей работы. Сознаю и свой вклад в прогресс нашего общества. Применительно к кинематографу это проявляется в повышении интереса зрителей к серьезным картинам социального содержания. Значит, то, что я делал вчера, не пропадает, живет и сегодня. Честное слово, лучшей награды мне и не нужно. Конечно, мечтаю об идеальном зрителе, который понимал бы меня сразу. Но, вспомню опять, такого зрителя нам же надо и воспитывать. Кинематограф слишком долго отучал индийского зрителя думать. Никогда я не понимал и не пойму режиссеров, которые «обижаются» на широкую публику за невнимание, отворачиваются от нее. Можно и нужно быть интересным и близким для всех, идеальное доказательство того — фильмы Чаплина. Вот сейчас я жду, как сложится судьба моего последнего фильма «Бог-слон». В основе его — мотив национальной мифологии, но содержание весьма актуально: расхищение и вывоз за рубеж ценностей индийской культуры. Хочу, чтобы всякий, кто посмотрит картину «Бог-слон», проникся уважением и симпатией к моей стране, ощутил очарование ее музыкального и архитектурного фольклора...

Что я думаю о советском киноискусстве? На этот вопрос могу ответить кратко и исчерпывающе.

Первыми книгами по теории кинорежиссуры, которые мне довелось прочесть, были книги Всеволода Пудовкина. Размышления над трудами великого мастера остались до сей поры незабываемыми, драгоценными мгновениями моей творческой жизни. Впрочем, это относится не только ко мне. Уроки Пудовкина проходили многие кинематографисты Индии.

Примерно лет за пять до своего режиссерского дебюта я организовал в Бенгалии кинообщество, активисты которого решили изучать ранее неведомый в стране передовой опыт мирового киноискусства во имя будущего кино Индии. Так вот, по инициативе нашего общества в Калькутте был проведен первый общественный показ шедевра Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». Мне лично этот фильм помог подняться на недоступную прежде высоту понимания природы киноискусства, осознания его возможностей и предназначения.

Не могу, к сожалению, считать себя знатоком советского кино. Но именно поэтому так дорожу теми крупицами вашего опыта, к которым сумел прикоснуться. В этой связи очень рад, что здесь, на фестивале в Дели, проводится ретроспектива фильмов Андрея Тарковского. По-моему, он относится к самым интересным и многообещающим представителям молодой кинорежиссуры мира.

Часто и очень тепло я вспоминаю 1963 год, дни работы в жюри Московского международного кинофестиваля. Тогда мне удалось ближе познакомиться с советскими кинематографистами, интереснейшими людьми, талантливыми мастерами. Григорий Козинцев, Михаил Калатозов — это были светлые и крупные личности. Передайте мой сердечный привет Сергею Герасимову и Григорию Чухраю, профессору Илье Вайсфельду. Надеюсь на новые встречи с ними.

Да, я знаю о том, что в августе 1979 года вы будете отмечать 60-летие советского кинематографа. Это замечательный праздник, причастность к которому, я уверен, ощущает каж-

дый из нас. Ведь кинематографисты, верные лучшим, передовым идеалам нашей эпохи, — единая семья. Нам всем вместе предстоит много потрудиться для того, чтобы мир, окружающий нас, стал лучше, чтобы будущее всех народов земли было мирным и счастливым.

Искренне поздравляю советских мастеров кино, как брат братьев по искусству и по убеждениям.

*Интервью вел А. Медведев*

*Дели — Москва*

*Советские фильмы на экранах мира*

# «Космос» на Монпарнасе

В октябре прошлого года в Париже, на улице Ренн, соединяющей Латинский квартал с Монпарнасом, где когда-то собирались художники и поэты, открылся кинотеатр под названием «Космос» — первый во Франции, на экранах которого регулярно демонстрируются советские фильмы. Открытие «Космоса» — новый вклад в развитие советско-французских культурных связей.

Известно, что эти связи двух наших стран имеют давние и прочные традиции. В последние годы политика разрядки дала новый импульс развитию всесторонних отношений между СССР и Францией, способствовала дальнейшим контактам и взаимовлиянию национальных культур. Об этом же свидетельствуют и данные последних опросов общественного мнения: 88 процентов французов полностью одобряют курс на развитие плодотворного сотрудничества между СССР и Францией, в том числе в области культуры и искусства.

Важнейшее место занимает сотрудничество в области кино, которое тоже имеет многолетнюю традицию.

Вспомним, что одной из первых вех в истории советско-французских кинематографических связей, значение которой сегодня выступает еще более рельефно, явился приезд в Москву в 1927 году, в канун 10-й годовщины Великого Октября, Леона Муссинака, впоследствии всемирно известного, а тогда еще молодого французского кинокритика. Здесь он смог познакомиться с творчеством Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова и других мастеров советского кино, чьи работы произвели на него, по собственному признанию Муссинака, неизгладимое впечатление. Написанная Леоном Муссинаком в 1929 году книга «Советское кино» стала первым зарубежным исследованием революционного киноискусства Страны Советов.

В 30-е годы с советским кинематографом познакомились писатели и деятели культуры Франции, приехавшие в нашу страну на Конгресс революционных писателей. Среди них были Луи Арагон и Жорж Садуль. Садуль вспоминал впоследствии, что увиденные им в СССР фильмы произвели на него «столь же глубокое впечатление, как и знакомство с самой большой социалистической стройкой того времени — Днепрогэсом». Гости нашей страны увезли во Францию яркие, разнообразные впечатления; они стали и пропагандистами и горячими поклонниками искусства, рожденного Октябрем.

Значительным событием в истории связей между советской и французской кинематографиями явились съемки Сергеем Юткевичем во Франции в 1944 году документального фильма «Освобожденная Франция». Эта страстная публицистическая лента, подчеркнувшая преемственность революционных традиций французского народа, стала важным событием в культурной жизни наших стран.

В послевоенный период связи Советского Союза и Франции в области кинематографии получат дальнейшее развитие. Популяризатором и пропагандистом советского кино во Франции стала Французская синематека, многие годы возглавляемая Анри Ланглуа. Большой друг Советского Союза и горячий поклонник советского кино, Ланглуа сделал очень многое для того, чтобы познакомить французского зрителя с шедеврами советского кинематографа. Деятельность Синематеки — целый этап в истории советско-французских кинематографических связей.

В залах Французской синематеки во дворце Шайо на специальных тематических просмотрах, ретроспективах, юбилейных вечерах любители кино не раз встречались с нашими классическими лентами, с лучшими произведениями современных советских кинематографистов. История советского ки-

но нашла отражение и в экспонатах созданного при Французской синематеке музея киноискусства.

В послевоенные десятилетия советско-французское сотрудничество в области кино развивается по нескольким направлениям. В частности, большое значение имели совместные постановки фильмов: среди них такой популярный, как «Нормандия — Неман». В наших странах регулярно проводятся Недели советского и французского киноискусства, в орбиту сотрудничества включается и телевидение.

Особо следует отметить важность развития качественно новых, взаимовыгодных и перспективных форм сотрудничества наших стран в области кинематографии. Имеется в виду деятельность созданного несколько лет назад прокатного объединения «Одифон», специализирующегося на прокате советских фильмов на французских экранах и действующего в тесном сотрудничестве с «Совэкспортфильмом».

Прокатная сеть «Одифона» в настоящее время охватила не только Париж и другие крупные города страны, ее культурные центры, но и провинцию. Особое внимание уделяется молодежной и студенческой аудитории, для которой организуются специализированные коллективные просмотры. Пожалуй, главное и наиболее ценное в этом опыте — ориентация на широкую массовую аудиторию. Трудно переоценить значение этого важного начинания.

Руководители фирмы поняли огромные потенциальные возможности, связанные с интересом самых широких слоев населения Франции к нашей стране, к советской культуре, искусству и, в частности, к кинематографу. Конечно, «Одифон» не забывает и о коммерческой стороне дела. Но главное здесь в том, что образование этой новой прокатной фирмы знаменовало собой важный шаг на пути к непосредственному знакомству не только любителей кино, но и самого широкого зрителя Франции с советским киноискусством. В целях расширения зрительской аудитории «Одифон» активно использует прессу, публикует в специальной печати и общих изданиях, газетах и журналах рекламные объявления, рецензии, проспекты и программы демонстрируемых советских фильмов.

Значительный вклад в это взаимовыгодное и полезное сотрудничество вносят работники Всесоюзного объединения «Совэкспортфильм». Доброжелательная и квалифицированная помощь советских специалистов в подборе фильмов, предоставлении обширной информации и так далее составляет важное и необходимое условие успешной деятельности «Одифона».

Благодаря внедрению в практику проката новых форм сотрудничества работников кино двух стран в последние годы во Франции не только увеличилась зрительская аудитория советских фильмов, но значительно обогатился и стал еще более разнообразным их репертуар. Широкое распространение приобрела демонстрация произведений советского киноискусства, объединенных в циклы. Такие тщательно подобранные и отражающие тематическое и жанровое богатство советского кинематографа циклы, как «Великие часы истории», «Шедевры советского кино», «Кино и литература», «Кино и танец», «Кино и современность», «Фильмы для детей» и другие, включающие десятки лент, были встречены французским зрителем с большим интересом.

Наряду с советскими фильмами, вошедшими в золотой фонд мировой кинематографии, — такими, как «Мать», «Броненосец «Потемкин», «Иван Грозный», «Летят журавли», «Баллада о солдате», — на французские экраны получили доступ картины, созданные средним и молодым поколением наших кинематографистов, и фильмы, отражающие многонациональный характер советского киноискусства. «Андрей Рублев» и «Лаутары», «Венок сонетов» и «Калина красная», «Прошу слова» и «Солярис», «Слово для защиты», «Древо желания» и «Двадцать дней без войны» — уже одно это, далеко не полное, перечисление показанных «Одифоном» в 1977—1978 годах фильмов дает представление о масштабах проделанной работы.

Кроме того, «Одифон» проводит авторские циклы, ретроспективы, посвященные творчеству Эйзенштейна, Бондарчука, Тарковского, Панфилова. В его планах — новые программы.

Открытие кинотеатра «Космос» говорит о расширении деятельности «Одифона». Работа «Космоса» началась с показа программы, посвященной 150-й годовщине со дня рождения Льва Толстого. В эту двухнедельную программу вошли экранизации известных произведений великого русского писателя «Поликушка», «Казаки», «Война и мир», «Воскресенье», «Живой труп», «Анна Каренина» (игровой фильм и фильм-балет), «Отец Сергий», а также документальные ленты, посвященные жизни и творчеству Льва Толстого, архивные материалы. Представленная программа экранизаций произведений классика русской литературы, интерес к которому во Франции огромен, явилась удачным началом работы «Космоса».

Сразу после окончания программы, посвященной толстовскому юбилею, в «Космосе» состоялось официальное открытие IX Недели советского кино во Франции, организованной в соответствии с договором о культурном сотрудничестве между нашими странами. На открытии присутствовал

председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш.

В связи с проведением Недели советских фильмов во французской прессе появился ряд рецензий. «...Это кино динамичное, кино жизненное!» — так выразил свое отношение к показанным произведениям известный французский критик Франсуа Морен в рецензии, опубликованной в газете «Юманите».

В интервью автору этой заметки административный директор «Одифона» Ришар Дельмотт говорил о постоянном росте интереса французских зрителей к советским фильмам. По его словам, прежде для демонстрации советских фильмов приходилось арендовать различные кинотеатры и просмотровые залы, что было сопряжено с рядом сложностей. Теперь же, с открытием «Космоса», советские фильмы получили, так сказать, постоянное «место жительства» во Франции. Дельмотт также выразил признательность и благодарность в адрес представительства «Совэкспортфильма» в Париже за оказываемую помощь и поддержку, которые особенно ценны в таком важном начинании, и высказал мнение, что опыт плодотворного советско-французского сотрудничества в области кино отражает веление времени, отвечает общему климату добрососедства и взаимного уважения, установившемуся в отношениях между СССР и Францией.

Конечно же, остались еще и нерешенные вопросы, еще многое предстоит сделать. Но можно надеяться, что развитие и совершенствование связей между советской и французской кинематографиями, творческий поиск новых форм сотрудничества будут продолжаться. Важный шаг на пути к этому уже сделан.

*Л. Мельвиль*

*Москва — Париж*

*Андрей Чернышев,*
*Владислав Пронин*

# Еще один побег

**«ПОБЕГ» («BREAKOUT»)**
**Авторы сценария Говард Крейцек, Марк Норман, Эллиот Бейкер. Режиссер Том Грис. Оператор Люсьен Баллар. Художник Альфред Сулий. Композитор Джерри Голдсмит. Производство «Коламбия пикчерс» (США).**

Фильмографические справочники включают десятки, а быть может, и сотни фильмов, в названиях которых фигурирует слово «побег» или его синонимы. Бегство из неволи — популярный мотив западного кинематографа. В теме побега заложена возможность романтических коллизий, в ней оживают приключенческие традиции, берущие свое начало от авантюрных романов Александра Дюма, от Эжена Сю. Смелый, честный беглец неизменно вызывает симпатию, и чем больше невероятных по своей сложности препятствий он преодолевает, тем острее сопереживает ему зрительный зал.

Герой американского фильма «Побег» Джей Вагнер (Роберт Дюваль) ни за что ни про что угодил в тюрьму на 28 лет по ложному обвинению, которое подстроил злокозненный престарелый джентльмен, его дедушка, президент акционерного общества, боявшийся разоблачений со стороны благородного внука. Заметим, что после уотергейтского скандала и аферы фирмы «Локхид» в искусстве США появилось довольно много произведений, с документальной точностью вскрывающих механизм коррупции и злоупотребления властью. Однако данная история лишь спекулирует на общественном интересе к политике и финансовым правонарушениям, ставшим нормами жизни буржуазного общества. В фильме «Побег» махинация только обозначена, дана намеком — для того лишь, чтобы зритель поверил: Джей Вагнер, «исполняющий обязанности положительного героя», выступил против засилия капитала. Сказано про это мимоходом, невразумительно, потому что к сюжету фильма прямого отношения не имеет. Зрителя надо ведь убедить только в том, что ни в чем не повинного, да к тому же и не лишенного благих намерений Вагнера совершенно необходимо вызволить.

Конечно, дедушка мог бы приказать наемным головорезам прикончить строптивого внучка —

и дело с концом. По его словам, мешает родственная сентиментальность. На самом деле убийства не происходит потому, что это был бы уже фильм — не о побеге, а о покушении, то есть другой сюжет, другая жанровая модификация, и потребовались бы убийцы в черных масках, выстрелы из-за угла или бомбы с часовым механизмом, подложенные в автомобиль... В коммерческом кинематографе уголовный кодекс нарушают легко, а законы жанра, гарантирующего кассовые сборы, чтут свято.

В фильме режиссера Тома Гриса мы имеем дело со сложной разновидностью побега: хороший человек вырывается на свободу отнюдь не сразу, а с четвертой попытки; в его спасении участвуют полууголовные профессионалы. Внутри картины сценарий бегства тщательно разработан, и побег завершается, по непреложным законам жанра, традиционным хэппи-эндом.

В принципе эти события могли бы происходить в каком угодно веке, в далеком прошлом или в далеком будущем: стоило только убрать вертолет, заменить денежные купюры, а вместо небоскреба соорудить, скажем, средневековый замок или межпланетную станцию. Но фильм снимался в наши дни, и вневременной авантюре решили придать кое-какой актуальный колорит. Преступление подстроено в Сантьяго-де-Чили, пусть, мол, зритель заодно вспомнит и о драматических событиях на чилийской земле. Но и здесь подлинной связи с современной политической обстановкой нет никакой.

Том Грис, скончавшийся примерно два года назад, сделал себе имя в американском кинематографе постановкой добротных кассовых лент. Он начинал как журналист, потом снял несколько многосерийных телевизионных фильмов, ставил вестерны и спортивные картины. Его «Побег» показателен, однако, как проявление модной и характерной для сегодняшнего Голливуда тенденции: создавать на экране в и д и м о с т ь политической актуальности, говорить о действительно больных, насущных проблемах буржуазного общества, но... мимоходом, поверхностно и невразумительно, затушевывая, таким образом, их реальную сложность и значение.

Тем-то и примечателен в первую очередь этот фильм, который, несмотря на свою кажущуюся антибуржуазность и «злободневный» политический фон, просматривающийся местами, остается вполне заурядным, не нагруженным серьезным социальным содержанием боевиком, типичным продуктом «коммерческой культуры» капиталистического Запада.

Профессионализм Гриса проявляется в умении поддерживать напряжение в зале, чередовать на экране то жестокие, леденящие душу подробности тюремных нравов, то эпизоды, снимающие напряжение, чисто комические... Только что зритель, не отрываясь, следил за тем, как живого Джея Вагнера выносят в гробу подкупленные тюремщики. Но вот они вместо того чтобы, как это было обещано, отпустить беглеца на все четыре стороны, пытаются закопать его в землю! Однако уже следующий эпизод решен в фарсовой манере. Появляется шериф-рогоносец, который никак не решается за мзду в сто долларов позволить своей небезупречной супруге участвовать в очередной инсценировке, облегчающей побег.

Постепенно сам Джей Вагнер отступает на второй план, превращается в пассивную фигуру, вызывающую лишь сочувствие. Дело в том, что он не предпринимает ничего самостоятельно для своего спасения, бегство ему организует любящая, преданная жена Энн. Денег у нее хватает, энергии тоже хоть отбавляй, и внимание зрителя переключается на то, как она подыскивает человека, который взялся бы за рискованное, но прибыльное дельце.

И такого человека находят. Его зовут Ник Колтон. Он включается в действие фильма незаметно, как бы случайно, и поначалу воспринимается как эпизодический персонаж. Его первая попытка посадить самолет в тюремной зоне не удалась, Ника едва не подстрелили охранники, и кажется, он теперь выйдет из игры...

Ника Колтона играет Чарльз Бронсон, один из наиболее популярных на сегодняшний день актеров американского кинематографа. Бронсон — личность по-своему уникальная, а биография его достойна стать сюжетом фильма. В юности он работал на руднике в Вера-Крус. В кино начал сниматься как статист: режиссе-


«Побег»

ров привлекала его характерная внешность, в его лице находили что-то от древних ацтеков. Он стал играть сперва эпизоды, а потом вышел в «звезды» первой величины. Достаточно назвать хотя бы «Великолепную семерку», где он исполнил одну из главных ролей. Несколько лет затем он проработал в Европе, снимаясь у известных режиссеров. Большой успех ему принесло участие в детективной ленте Рене Клемана «Пассажир, пришедший с дождя» — по роману Себастьяна Жапризо. Во время одного из международных кинофестивалей в Москве зрители могли видеть Бронсона в фильме «Великий побег» [1].

Повторяются не только названия, но зачастую и роли: Бронсон почти в каждом своем фильме последних лет предлагает образ сдержанного, немногословного, сильного простолюдина. Приглашение этого актера на роль летчика-любителя, готового тайком смотаться в Мексику и умыкнуть заключенного, в сильной мере гарантировало коммерческий успех фильму.

Но почему герой Бронсона ввязывается в эту рискованную авантюру? Сперва Ник Колтон берется просто-напросто потому, что непрочь заработать сотню-другую долларов. Затем обещанный гонорар возрастает по мере того, как окончательно выясняется сложность затеянной операции. Характерная деталь: когда гонорар достигает почти астрономической суммы, Ник Колтон проявляет к деньгам полное безразличие. Чумазый, заскорузлый Ник, неожиданно для зрителя, влюбляется в очаровательную Энн Вагнер! Она для него — символ женственности, и только ради любимой он готов спасти ее мужа. Все здесь вперемежку: деньги, любовь, страсть, — а в целом все это лишь подражание мотивам, встречавшимся еще у Джека Лондона.

Самоотверженность и благородство Ника Колтона безграничны. Ник вступает в поединок с тюремными властями и финансовыми воротилами ради утверждения справедливости. В этой картине в очередной раз заявляет о себе едва ли не самый распространенный миф американского кино: честный рядовой американец вступает в схватку с организованной преступностью или с полицией, расправляется с гангстерами, защищает праведников, едино-

---

[1] См. о Чарльзе Бронсоне в статье Ю. Комова «Деловой Голливуд: агенты и «звезды». «ИК», 1978, № 5.

лично становится творцом справедливости. По этой типовой схеме он воплощает традиции «американской демократии», якобы предоставляющей равные возможности каждому стать миллионером или... героем.

В образе Ника Колтона мы встречаемся и с устойчивой тенденцией американского кинематографа изображать положительного героя, человека «из толпы», который, столкнувшись с несправедливостью, не выступает против системы, системы продажного буржуазного правосудия в данном случае, а в одиночку борется за свою обособленную, частную справедливость.

Выше мы заметили, что режиссер Том Грис обладал умением непрерывно поддерживать интерес зрителя. Но по существу его метод был совершенно лишен индивидуальности. То же самое относится и к кругу идей, которые он преподносил с экрана. Он использовал хорошо отработанные модели, украшал их разного рода деталями, подробностями. Наши зрители сравнительно недавно могли видеть подобные картины других американских режиссеров, например, «Бегущий человек», «Лихорадка на белой полосе», где тоже прославлялся одиночка, попадающий в пограничные ситуации. Эти фильмы на первый взгляд будто бы несут в себе заряд социальной критики. Кое-какие ее элементы здесь безусловно есть, но куда важнее другая, главная, конформистская мысль, которая потенциально направлена против общественных форм борьбы: пусть каждый борется только за себя и, на крайний случай, за тех, кто ему близок или нужен.

Фильм «Побег» — непрерывное чередование точно рассчитанных аттракционов, не более. Наемные организаторы побега у Тома Гриса лишь демонстрируют смекалку и сноровку, умение пользоваться новейшими техническими средствами. И тут уж им нет равных!

Похищение происходит, что называется, на грани возможного; операция выверена до секунды, создается невероятное зрелищное напряжение, suspense почище, чем у Хичкока. По нервам зрителя ударяют не новым, но всегда безотказным приемом, когда звукооператор усиливает до предела назойливое тиканье часового механизма. Каждая упущенная секунда грозит бедой. Происходящее на экране похищение узника из тюрьмы практически невозможно на самом деле, но формально оно имеет безупречные логические мотивировки. Оно почти невероятно, но допустимо. Таким образом, и фабула фильма и ее «аранжировка» возвращают зрителя к мифу о неограниченных возможностях, которыми якобы располагает каждый американец.

Приземление Ника Колтона на вертолете в самой середине тюремного двора заставляет вспомнить финалы древнегреческих трагедий: «бог из машины», Ник Колтон всемогущ, это триумф его находчивости и героизма, доброты и благородства. Но и этот триумф тоже чистая условность, он совершенно недостоверен.

Подобным фильмам необходим двойной финал. Осуществив каскад трюков и доставив трепещущего Джея Вагнера в США, Ник Колтон еще раз приходит к нему на выручку, последним кулачным ударом вновь спасая его от нападения сообщника дедушки-бизнесмена. К концу фильма зритель уже напрочь забывает о причинах кровавой распри в клане миллионеров Вагнеров. Да и Джей Вагнер в итоге уклоняется от конфликта с тем, кто пытался его упрятать в тюрьму на целых 28 лет!..

А в самом завершающем эпизоде Ник Колтон прощается, и теперь уже навсегда, с красавицей Энн. Режиссер пытается использовать актерские возможности Бронсона, чтобы придать этой сцене хотя бы некоторую психологическую убедительность. Горечь разлуки не может смягчить полученный чек на кругленькую сумму, все, что ему остается — это пойти и «обмыть» с приятелями успех, который одновременно — и поражение влюбленного...

Фильм «Побег», сработанный по традиционным рецептам, снискал успех у части публики. Но, надо сказать, зрителю на этот раз предложили подделку взамен подлинного произведения искусства. Острый сюжет сыграл свою спасительную коммерческую роль. Смотреть фильм интересно, точнее, занимательно. Но только жаль, что вновь не состоялось на экране подлинного открытия Америки 70-х годов — с ее нравами, социальными и политическими проблемами, надеждами на будущее...

# Синерама

## Бразилия

Один из представителей бразильского «нового кино», режиссер Перейра душ Сантуш поставил свой первый художественный фильм «Рио, 40°» в 1955 году. С тех пор он выпустил 9 картин.

Последняя картина Перейры душ Сантуша «Лавка чудес» снята по одноименному роману известного бразильского писателя-коммуниста Жоржи Амаду (роман переведен несколько лет назад на русский язык). В фильме воссоздана история жизни писателя и этнографа Педро Арканджо Ожуоба.

«В этом человеке, в его судьбе,— рассказывает режиссер в интервью индийской газете «Таймс оф Индия»,— нашли свое отражение многие противоречивые стороны жизни латиноамериканского общества. Герой «Лавки чудес» — историк-этнограф, изучавший народное искусство, древние обычаи и ритуалы коренных жителей страны, проповедовавший смешанные браки между белыми и неграми, выступавший против расизма. Он наивно полагал, что религиозное сознание народа служит надежным щитом против империалистической «цивилизации» колонизаторов, верил в освобождение своего народа не путем борьбы, а чудодейственным образом. Все это характеризует Педро Арканджо как противоречивую личность. Что же касается противоречий, объективно существующих в нашей современной действительности, то их, — подчеркивает режиссер, — можно преодолеть, лишь встав на путь революционной борьбы, на путь социалистического развития бразильского общества...»

*Д. Новочудская*

## Вьетнам

Дети и война... Этой теме посвящены две новые работы вьетнамских кинематографистов.

Большой интерес у зрителей вызвал фильм «Тревожный рассвет», действие которого происходит в годы борьбы вьетнамского народа против американской агрессии. Фильм поставлен режиссерами Нгуен Нгок Чунгом и Лонг Ваном на киностудии «Ханой».

В центре картины — судьба учительницы Хиен, в образе которой авторы фильма воплотили лучшие черты вьетнамской женщины. Вместе со своими учениками она делит все трудности жизни в эвакуации. Война принесла горе и в ее семью: во время бомбежки американской авиацией погиб ее единственный сын. Но она не замыкается в своем несчастье, наоборот, она стремится помочь каждому обездоленному войной ребенку, а вскоре берет на воспитание осиротевшего мальчика.

Испытания военных лет и личное горе не сломили мужественную женщину, как не сломили они весь вьетнамский народ, в жизнь которого пришло долгожданное освобождение,— такова главная идея фильма, потрясающего, как отмечает вьетнамская критика, своим гуманизмом.

Этой же теме посвящена новая лента известного вьетнамского кинорежиссера Фам Ки Нама «Тьом и Ша», рассказывающая о брате и сестре из народности тхай (именами героев названа картина). Действие фильма происходит более двадцати лет назад, в годы борьбы против французских колонизаторов. Преследуемый за свои патриотические убеждения, погибает отец Тьома и Ша. Перед смертью он передал детям сверток с важными документами, найденный им в лесу у погибшего бойца Народной Армии. Опасаясь мести врагов, Тьом и Ша со своей матерью уходят в джунгли и скрываются там, пытаются разыскать партизанский отряд или подразделение Народной Армии Вьетнама, которые сражаются в близлежащих районах. После долгих поисков им удается связаться с партизанским отрядом и передать найденные документы.

После победы в Дьенбьенфу, положившей конец кровопролитной войне, Тьом и Ша возвращаются в родную деревню, получают возможность учиться и через несколько лет Тьом, став учителем, а Ша — танцовщицей, вновь приезжают в те места, где когда-то шли сражения, где проходило их военное детство.

●

Среди новых документальных лент следует особо отметить фильм «Песнь о Хо Ши Мине» (режиссер Буй Динь Хак), поставленный на Центральной студии хроникально-документальных фильмов Вьетнама. В этой картине — яркой кинолетописи — прошлое и настоящее страны неотделимы одно от другого, как неотделима судьба первого президента демократического Вьетнама товарища Хо Ши Мина от судьбы его страны, борьбе за свободу и счастье которой он посвятил свою жизнь. О его революционной деятельности уже создано несколько документальных лент, в скором будущем их число пополнит новый цветной документальный фильм «Хо Ши Мин в Советском Союзе», который расскажет о жизни первого вьетнамского коммуниста в СССР. Совсем недавно в Москве и других городах Советского Союза побывала вьетнамская съемочная группа, которую возглавил известный вьетнамский публицист Хонг Ха — автор сценариев документальных фильмов о Хо Ши Мине «Нгуен Ай Куок — Хо Ши Мин» и «Юг в сердце моем», поставленных режиссером Фам Ки Намом.

Вьетнамское мультипликационное кино отмечает в этом году свой двадцатилетний юбилей: в 1959 году была создана Киностудия мультипликационных и кукольных фильмов, которая уже в мае 1960 года показала зрителям свой первый фильм «Поделом тебе, лисенок». За прошедшие годы вьетнамские кинематографисты создали более 60 фильмов разных жанров: рисованных, кукольных, фильмов-аппликаций.

Об истории развития мультипликации в кинематографе Вьетнама и других стран, о наиболее интересных работах последних лет и их создателях рассказывает книга Нго Мань Лана и Чан Нгок Тханя «Мультипликационное кино во Вьетнаме», выпущенная ханойским издательством «Культура». Книга получила высокую оценку вьетнамской критики.

В этом же издательстве вышел сборник статей и материалов «Литература и искусство Южного Вьетнама при проамериканском марионеточном режиме». В сборнике рассказывается об истинном положении в области культуры в недавнем прошлом на юге страны.

Одна из статей сборника посвящена положению так называемого «сайгонского кинематографа»; в ней приводится большой фактический материал, анализируются игровые и документальные фильмы, показана полная зависимость южновьетнамского кинематографа от влияния иностранных компаний.

В стране стали традиционными курсы сценаристов, которые ежегодно организуют Министерство культуры и Союз кинематографистов Социалистической Республики Вьетнам. Результатом работы недавно состоявшихся курсов сценаристов, в которых принимали участие как профессиональные, так и непрофессиональные драматурги, стало создание 20 сценариев, отображающих жизнь свободного единого Вьетнама.

*А. Соколов*

## ГДР

Высокую оценку зрителей страны получил фильм «Я хочу вас видеть» студии ДЕФА, созданный интернациональным съемочным коллективом. Сценарий написан советским драматургом Игорем Болгариным, режиссер — венгр Янош Вэйчи. Наряду с актерами ГДР, в этой ленте снимались Е. Жариков, Г. Григориу (СССР), Гойко Митич (Югославия), Леон Немчик (Польша). В центре картины судьба Фрица Шменкеля — немца по национальности, антифашиста по убеждению, советского партизана, Героя Советского Союза. Фриц Шменкель во время Великой Отечественной войны встал в ряды Советской Армии и сражался плечом к плечу с нашими воинами против фашизма. Авторы фильма сумели очень точно передать ту психологическую обстановку, когда Шменкель должен был сделать свой выбор и утвердиться в нем. Критика, отмечая необычайно выразительную игру актеров, сумевших убедительно рассказать зрителю о ярких судьбах, высоких душевных качествах своих героев, подчеркивает большое идеологическое и воспитательное значение ленты. На премьере фильма присутствовали руководители СЕПГ, представители общественности столицы ГДР, а также посол СССР в ГДР, член ЦК КПСС П. А. Абрасимов. В приветственном слове товарищ Хорст Пенерт, заместитель министра культуры ГДР, дал высокую оценку фильму, его актуальности, подчеркнув, что новая работа ДЕФА призвана сыграть важную роль в деле укрепления братской дружбы двух наших стран. Зал буквально взорвался аплодисментами, когда зрители узнали, что на премьере находятся вдова и дети Фрица Шменкеля. И несколько слов, произнесенных вдовой антифашиста, как бы удостоверили подлинность фактов и судеб, отраженных в фильме.

В прошлом году в Германской Демократической Республике состоялись фестивали фильмов социалистических стран. Встречи кинематографистов со зрителями в ходе праздников киноискусства братских народов сделались уже традиционными. В дружеских беседах с рабочими, интеллигенцией, молодежью представители кинематографий СССР, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии делились своими творческими планами, отвечали на вопросы, рассказывали о достижениях своих стран в области культуры. Кинопрокатная организация ГДР «Прогресс» организовала поездки делегаций таким образом, что кинематографисты побывали практически во всех уголках страны.

Успешно прошел и фестиваль детского фильма. Советская кинематография была представлена картиной «Самый красивый конь», а в состав делегации входили режиссер этого фильма Степан Пучинян и актер Евгений Жариков.

Пресса ГДР уделяла большое внимание программам фестивалей.

*«Я хочу вас видеть», режиссер Янош Вэйчи (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)*



Наряду с центральными газетами, публиковавшими материалы о каждом фестивале еще накануне их открытия и в период их проведения, местная печать также помещала обширную и разнообразную информацию. В отдельных статьях анализировались конкретные фильмы, давалась общая оценка развития социалистического киноискусства, его воспитательной роли.

*В. Сорокин*

*Берлин*

●

На студии ДЕФА режиссер Лотар Варнеке по сценарию Хельги Шютц снял фильм о Георге Бюхнере под названием «Addio, Piccola mia».

Этими словами заканчивалось прощальное письмо Бюхнера к его невесте Минне Егле, написанное им незадолго до смерти. Бюхнер умер в Цюрихе в 1837 году, заразившись тифом, не дожив до двадцати четырех лет. Недолгая жизнь Бюхнера была необычайно яркой, насыщенной многими драматическими событиями.

Студент-медик, затем доцент, читающий курс сравнительной анатомии, материалист и революционер, Георг Бюхнер активно участвовал в одном из первых в Германии тайных революционных обществ, целью которого было уничтожение феодальной тирании. Когда революционеры пытались поднять крестьянское восстание, Бюхнер написал прокламацию, которую он начал словами, ставшими девизом для многих поколений революционных борцов: «Мир хижинам! Война дворцам!»

После разгрома политической организации Бюхнеру удалось скрыться, а затем бежать в Швейцарию.

Последние два года жизни Бюхнер отдает преимущественно литературному творчеству; из-под его пера выходят такие шедевры немецкой драматургии, как «Смерть Дантона», «Войцек» и ряд других произведений. Зрителю предстоит стать свидетелем исторических потрясений и подлинных трагедий, которые послужили творческим импульсом к созданию этих драм.

В роли Георга Бюхнера снимался молодой актер Хильмар Эйххорн, впервые играющий в кино столь значительную роль. Режиссер потребовал от исполнителя максимальной искренности, внутренней собранности, романтического темперамента. Таким хотят представить на экране создатели фильма «Addio, Piccola mia» талантливого писателя и отважного революционера Георга Бюхнера.

Для режиссера Лотара Варнеке это первое обращение к историческому сюжету. Предыдущие его картины: «Жизнь с Уве», «Неисправимая Барбара» были посвящены современности. Однако режиссер полагает, что всем его работам присуща одна общая идея: показать, насколько ответственно человек должен подходить к выбору своего жизненного пути.

●

На экраны кинотеатров ГДР вышел фильм «Сабина Вульф», остро и во многом новаторски поднимающий молодежные проблемы. Режиссер Эрвин Штранке снял эту картину по мотивам повести Карла Гейнца Крушеля «В поисках дружеского мира», которая пользовалась у читателей большим успехом.

Дерзкая и вместе с тем легко ранимая восемнадцатилетняя Сабина Вульф уволена с завода. Она не хочет в этом признаться родителям, с которыми у нее сложные отношения, все в благополучном мещанском доме раздражает ее. Наделенная обостренным чувством справедливости, Сабина бескомпромиссна во всех своих поступках. Из-за этого она постоянно попадает в трудное положение, нарывается на неприятности. Ей хочется нежности и тепла, она ищет настоящих, преданных друзей. Ее случайный приятель Джимми проповедует философию сиюминутных радостей, ведь живем-то, дескать, всего лишь раз. Он пытается остудить бунтарские порывы своей подруги. Джимми сначала вызывает лишь удивление Сабины, затем ей кажется, что она полюбила его. Потягивая сигарету и попивая легкое вино в компании неунывающих дружков Джимми, Сабина хочет забыть обо всех своих неприятностях.

Однако судьба Сабины Вульф вовсе не безразлична ее товарищам по заводу. На помощь ей приходит Кати, секретарь молодежной организации. Молодая чуткая женщина понимает, что Сабине прежде всего нужен человек, который бы внимательно выслушал ее, помог ей разобраться в себе самой.

Режиссер Эрвин Штранке прежде снимал фильмы для подростков. На экранах ГДР и других стран демонстрировались его картины «Сюзанна и волшебное кольцо», «Король бандитов» и другие. Кинокритики единодушно отмечают возросшее мастерство режиссера в новом его фильме «Сабина Вульф».

*В. Пронин*

## Западный Берлин

В кинотеатре «Фильмкунст-66» состоялась премьера советского художественного фильма «Ночь над Чили».

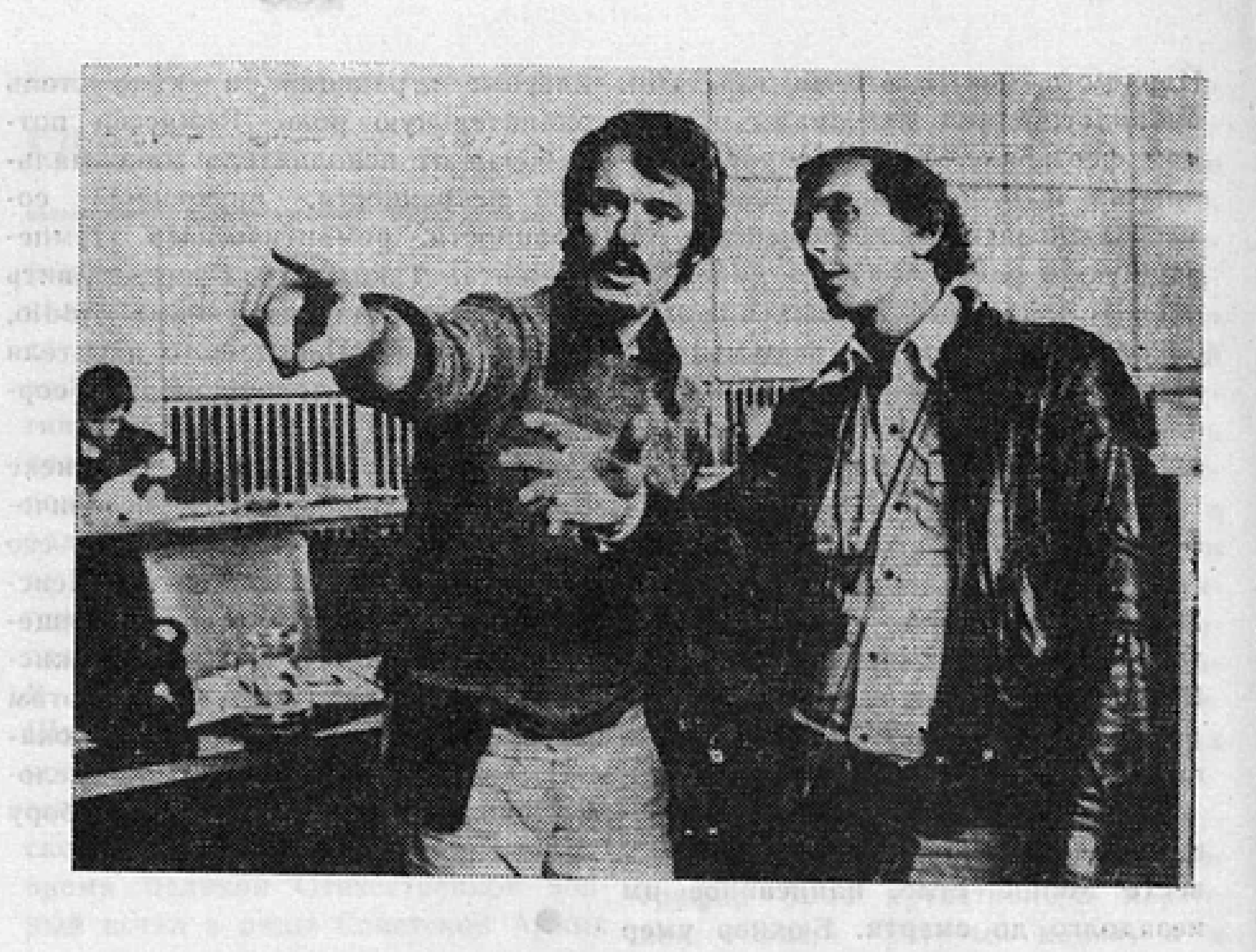
Демократические силы Западного Берлина приложили немало усилий для подготовки премьеры картины и ее дальнейшего проката. Было выпущено 1500 рекламных плакатов, подготовлены и распространены 5000 либретто, в которых наряду с изложением содержания фильма наглядно раскрывается сущность клики Пиночета. В день премьеры в кинотеатре собралось много студенческой молодежи. Перед началом сеанса музыкальная группа «Альборада» исполняла песни чилийского патриота Виктора Хара, а после просмотра фильма, очень тепло принятого зрителями, состоялась оживленная дискуссия. Чилийцы, вынужденные эмигрировать из своей страны и проживающие в настоящее время в Западном Берлине, выступили перед зрителями. Они рассказали о зверствах Пиночета, о нарушении элементарных человеческих прав, о репрессиях и пытках. Они рассказали о той борьбе, сложной, опасной, которую ведут славные сыны чилийского наро-

да, находящиеся в подполье и в эмиграции.

Прокат фильма «Ночь над Чили» в Западном Берлине организован по инициативе фирмы «Базис-фильм». Как рассказал сотрудник фирмы г-н Херб, демонстрация фильма в Западном Берлине диктуется в первую очередь необходимостью рассказать общественности о бесчеловечности чилийской реакции, дать новый импульс непримиримой борьбе с хунтой. Руководство фирмы, естественно, понимало, что вряд ли можно рассчитывать на большой экономический эффект от проката фильма, и заранее было готово понести определенные финансовые потери. Но интерес к советской картине со стороны зрителей очевиден — это показывают результаты первых трех дней ее демонстрации: более тысячи зрителей, что немало в условиях Западного Берлина. В большинстве своем это рабочая молодежь, студенты. В беседе со мной они тепло отзывались о фильме. Так, студент Свободного университета Западного Берлина К. отметил актуальность исследуемых проблем. «Режиссеры,— сказал далее мой собеседник.— достоверно передали истинное положение в Чили. Разыгравшаяся драма на стадионе не изобилует кровавыми сценами, сценами, столь часто встречающимися в продукции кинематографа Запада. В то же время отчетливо понимаешь всю грубость и беспощадность фашизма, попрание им элементарных прав человека. С большой силой правды показана сцена посещения стадиона журналистами.

Эта кульминация растущего в людях недовольства, их внутреннего сопротивления насилию знаменует поворот к сплочению различных общественных и социальных групп населения в борьбе против грубого произвола существующего режима. Полезность и необходимость таких фильмов неоспоримы».

Несколько слов о фирме «Базис-фильм», которая прокатывает фильмы в Западном Берлине и ФРГ. «Базис-фильм» образована в 1973 году с целью самостоятельного производства фильмов. Фирма финансировала постановку художественного фильма «Неугодная Вера Ромейке» — о судьбе молодой женщины, восставшей против несправедливого закона о запрете на профессии. Остраполитическая окраска сюжета, злободневность поднятой темы определили характер отношения к фильму со стороны различных социальных и общественных кругов. Высокая политическая и гражданственная важность темы привлекла большое количество зрителей как в Западном Берлине, так и в социалистических странах — ГДР, Чехословакии, Венгрии. Фильм демонстрировался на международных фестивалях в Москве, Берлине, Локарно, Париже, Канне. Поставил картину режиссер Макс Вилуцкий. В 1973 году им был создан первый документально-художественный фильм «Долгий крик». А через три года — картина, о которой уже упоминалось, «Неугодная Вера Ромейке». Вилуцкий занят не только на съемочной площадке, одновременно он уделяет много внимания организаторской работе на самой фирме. Испытывая определенные финансовые затруднения, Вилуцкий все-таки сумел создать коллектив для съемки этого фильма, зажечь его своим энтузиазмом и закончить фильм. Следующая его



*Режиссер Макс Вилуцкий (слева) на съемках фильма «Кулак в кармане» (фото «Хельмут Рёттген фотографи», Западный Берлин)*

работа — лента «Кулак в кармане», съемки которой уже завершены. Главная тема картины — безработица среди молодежи. Ее герои — группа шестнадцати-восемнадцатилетних юнцов с их страстью к джазовой музыке и гонкам на мотоциклах, со стремлением к независимости, с пороками, присущими всему западному обществу. Прежде чем родилась идея создания фильма, режиссер и соавтор сценария Вилуцкий совершил рейд по кинотеатрам ФРГ, побеседовал с сотнями зрителей, выслушал десятки рассказов о проблемах молодежи. И вполне возможно, что некоторые собеседники-зрители смогут узнать себя в фильме.

Как сказал режиссер, основная цель ленты — показать, что волнует сотни тысяч молодых людей, что является для них насущными проблемами. А таковых немало — безработица, отсутствие жизненных перспектив, чувство своей никчемности.

Продолжая рассказ о фирме, следует подчеркнуть стремление не-

большого сплоченного коллектива снимать и прокатывать фильмы с политически активной направленностью.

«Базис-фильм» не останавливается на достигнутом. Еще не выпущен на экран «Кулак в кармане», а уже есть новые замыслы. Изыскиваются источники финансирования и возможные партнеры. Наряду с этим фирма рассматривает возможность заняться прокатом советских картин.

*В. Федоров*

## Испания

Книга английского писателя Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» написана в 1865 году и прочно вошла в историю мировой литературы и культуры. Она была неоднократно экранизирована. Однако новая работа Хорди Фелиу «Алиса в Испании чудес», скорее, не экранизация, а своеобразная интерпретация книги.

Каталонец Хорди Фелиу, критик и сценарист, автор ряда документальных лент, является также секретарем испанской федерации киноклубов. Это его второй игровой фильм.

Режиссер отмечает в интервью: «Прежде всего я хотел выразить этим фильмом свое отношение к репрессиям в области культуры, которые имели место в Испании во времена франкизма и переросли в жесточайшие гонения на режиссеров, писателей, художников. Я обратился к реалиям книги, чтобы показать абсурдность логики фашизма в своей кинематографической «повести для взрослых». В ней затронут ряд проблем, существовавших в Испании 1936—1975 годов — периода правления генерала Франко. Народ Испании многонационален, поэтому символизирующую его Алису играют три актрисы. Элементы трагикомедии в картине являются компонентами, которые позволяют избежать прямолинейного подхода к рассматриваемым проблемам»...

*Г. Георгиев*



*«Алиса в Испании чудес», режиссер Хорди Фелиу (фото из пресс-бюллетеня XII МКФ в Дели)*

## Польша

Новые работы ведущих кинематографистов страны свидетельствуют о том, что национальная история по-прежнему остается одной из главных тем польского кино.

Станислав Ружевич, постановщик известных фильмов «Вольный город» и «Вестерплатте», посвященных событиям второй мировой войны, на этот раз обратился к временам более отдаленным. Его новый фильм «Страсть», поставленный по сценарию Анджея Киёвского и Эдуарда Жебровского, рассказывает об Эдварде Дембовском, руководителе и идеологе Краковского восстания 1846 года, погибшем в возрасте двадцати четырех лет.

— В сценарии меня привлекла многогранность и выразительность образа главного героя,— сказал в интервью С. Ружевич.— Сын сенатора, один из образованнейших людей своего времени, автор многочисленных трактатов и статей по философии, истории, литературе, Дембовский порывает с аристократическими кругами, чтобы примкнуть к радикально-прогрессивным силам польского общества. Им движет убежденность в том, что необходимым условием национального освобождения является социальная революция. Он понимает, что только массовое народное восстание может завершиться успехом, а крестьяне не вступят в борьбу, пока не будут уверены, что сражаются не только за национальную независимость, но прежде всего за расширение своих прав...

Краковское восстание было первым национально-освободительным восстанием, в котором проблема независимости была столь тесно связана с лозунгами социальной революции — с вопросом освобождения крестьянства. И главной причиной поражения восстания явилось именно то, что его не поддержал простой народ, недоверчиво относившийся к польскому дворянству. Понимание социальной несправедливости было в нем в ту пору сильнее, чем национальное самосознание, а мечты дворян о независимости представлялись крестьянам второстепенными.

«Страсть» нельзя считать историческим фильмом в том обычном смысле, к которому нас приучило кино, стремящееся, как правило, представлять весь жизненный путь героя или же воссоздавать полную картину эпохи, — продолжает Ружевич. — Мы показываем Краковское восстание в моменты, которые нам кажутся ключевыми, наиболее точно характеризующими трагедию не только его руководителя Дембовского, но и всю трагедию этого восстания, сконцентрировавшего в себе все элементы нашей национальной драмы того периода. Я надеюсь, что «Страсть» предоставит зрителям не только определенную сумму фактов, но и возможность глубже понять историю... Впрочем, сам наш фильм является попыткой такого размышления...

Главную роль в картине исполнил актер Петр Гарлицкий; съемки осуществил оператор Ежи Вуйцик. На последнем фестивале польских художественных фильмов в Гданьске «Страсть» была удостоена главной премии.

На этом же фестивале специальной премии жюри был удостоен фильм режиссера Анджея Тшос-

Раставецкого «...Где бы вы ни были, господин президент...», рассказывающий о событиях второй мировой войны.

... 1 сентября 1939 года гитлеровская авиация начала налеты на Варшаву. Разрушению подвергаются жилые здания, культурные центры, больницы... Правительство и представители высшей администрации страны в спешке покидают столицу. Город охватывает паника. И тогда президент Варшавы Стефан Стажиньский принимает решение остаться в городе, становится комиссаром гражданской обороны.

— В этот момент шла речь только о том, чтобы как можно дольше сохранить государственность,— сказал в интервью Тшос-Раставецкий.

Четыре недели продолжалась героическая оборона города. И в эти трудные дни олицетворением государственной власти становится Стефан Стажиньский.

Решение о капитуляции, принятое военным руководством 27 сентября, — продолжает Тшос-Раставецкий, — было продиктовано рациональной оценкой всей ситуации. Дальнейшая оборона была невозможна. Варшава пылала, окруженная вражеским кольцом, не хватало воды, нечем было тушить пожары, не было возможности пополнить продовольствие. И Стажиньский принимает новое решение: он остается в ратуше после капитуляции... Убедительный образ легендарного президента Варшавы создает в фильме актер Тадеуш Ломницкий. Его задача осложнялась тем, что режиссер подчинил всю стилистику картины хроникальным кадрам, снятым в начале войны.

— Это требовало большой дисциплины прежде всего от актеров,— говорит режиссер.— Один лишний жест, один лишний взгляд — и вся конструкция могла рухнуть...

Этого не произошло. Кадры, мастерски снятые оператором Зигмунтом Самосюком, органически слились с хроникальными материалами, создав подлинно эпическую картину борющегося города.

●

Исполнилось 30 лет Государственной высшей школе кинематографии, телевидения и театрального искусства в Лодзи. Лодзинская киношкола внесла большой вклад в развитие польской культуры, подготовив за время своего существования более 1400 специалистов: среди них 239 режиссеров, 319 операторов, 540 актеров. Ее стены покинули и 60 выпускников, прибывших из-за границы. Мировая известность киношколы — результат творческих успехов ее воспитанников, а также постоянного поиска новых форм подготовки будущих кинематографистов. Недавно здесь были открыты заочное сценарное отделение, а также заочное отделение по подготовке режиссеров и операторов, на котором смогут повышать свою квалификацию люди, уже работающие на телевидении. В скором будущем предполагается открыть при школе научно-исследовательский институт, который займется изучением проблем, связанных с кино и телевидением.

*В. Фенченко*

## США

Агрессия Соединенных Штатов во Вьетнаме, завершившаяся полным провалом,— одна из позорных страниц американской истории, различным образом интерпретируется в кинематографе США. Наряду с лентами, проникнутыми откровенно милитаристским духом и грубо искажающими историческое содержание войны во Вьетнаме (от пресловутых «Зеленых беретов» до «Охоты на оленей», последней по времени попытки оправдать агрессию американцев и надругаться над героическим прошлым вьетнамского народа), в США создаются картины, оценивающие последствия войны с реалистических позиций.

В 1978 году на экраны страны вышло несколько фильмов, посвященных непосредственно военному прошлому. Первый из них — «Герой», с Генри Уинклером в роли ветерана войны, который, пережив



*«Возвращение домой», режиссер Хол Эшби (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)*

весь ее ужас, не может найти себе места в мирной жизни, попадает в лечебницу для душевнобольных, затем убегает из нее, бесцельно скитается по разным штатам. Значительно больший успех выпал на долю фильма «Возвращение домой» Хола Эшби, о котором кинокритика писала, что это — «серьезнейшая попытка оценить вьетнамскую войну с нравственной точки зрения». Среди создателей ленты мы встречаем имена тех, кто в течение долгого времени последовательно выступал против вьетнамской войны: актеры Джейн Фонда и Джон Войт, сценарист Вальдо Солт и оператор Хаскелл Векслер. Тройка героев — это капитан Хайд, который в 1968 году отправляется на войну, как на олимпиаду, «чтобы защищать престиж своего полка»; сержант Мартин (Джон Войт), валяющийся в калифорнийском госпитале после ранения, полученного во Вьетнаме; и Сэлли (Джейн Фонда) — типичная «американская жена», с застывшей, как у знаменитых кинозвезд, улыбкой. Капитан Хайд возвращается из Вьетнама не только физическим, но и нравствен-

ным инвалидом, его «спортивный» подход к войне разбился о страшную действительность. Сержанту же Мартину удается преодолеть внутренний кризис — он начинает сотрудничать с политическими противниками войны и, несмотря на то, что он прикован к инвалидной коляске, активно занимается общественной антимилитаристской деятельностью. Перемены происходят и с женщиной, которая, добровольно согласившись работать в госпитале, постепенно «прозревает», у нее открываются глаза на то, что было и есть в действительности, она сознательно присоединяется к антивоенному движению.

«Вьетнамскую» тему развивают и другие работающие в США режиссеры. Англичанин Карел Рейс приступил к экранизации известного романа Роберта Стоуна «Списанные солдаты», где основное внимание уделяется судьбе абсолютно беспринципного, судя по тому, что он пишет о войне, журналиста, который наедине с самим собой старается заглушить голос совести выпивкой и наркотиками. В одном из интервью Рейс обратил внимание на «катарсисное звучание темы». Пожалуй, наиболее ожидаемым фильмом о вьетнамской войне является последняя работа Фрэнсиса Форда Копполы «Теперь — Апокалипсис». Автор «Крестного отца» заявил: «Я никому не хочу навязывать свой взгляд на минувшую войну, однако я верю в очищающую силу этого произведения. Нужно, необходимо взглянуть войне прямо в лицо, чтобы понять, что же это такое на самом деле». Пока еще, разумеется, трудно говорить о том, чем станет фильм Копполы для современного американского кинематографа, однако показательно само обращение ведущих режиссеров США к «вьетнамской» теме, которая наверняка еще долго будет привлекать внимание кинематографистов Америки: «шрамы», оставленные вьетнамской авантюрой в сознании нации, в общественно-политической жизни США, слишком глубоки...

*В. Ольгин*

## Франция

На экранах нескольких парижских кинотеатров демонстрировался недавно документальный фильм «Прогулка по стране старости», поставленный молодым шведским режиссером Марианной Арне по сценарию Симоны де Бовуар, которая сама комментирует фильм.

Первоначально «Прогулка по стране старости» предназначалась для телевидения, но показ был запрещен, дабы не беспокоить им зрителей: фильм посчитали слишком острым.

«За исключением некоторых шероховатостей, — пишет критик Альбер Сервони в «Юманите»,— эта работа — несомненная удача. Авторы рассказывают нам об одной из трагедий капиталистического общества — трагедии старости. Причины тому разные: моральные, материальные (мизерные государственные дотации, плачевное состояние большинства приютов), но все они приводят к тому, что старики чувствуют себя абсолютно одинокими, никому не нужными, изолированными от общества людьми. Авторы фильма подчеркивают, что судьба людей так называемого «третьего возраста» в капиталистическом обществе определяется тем, что они, по мнению работодателей, утратили-де свою практическую экономическую ценность и не могут быть предметом эксплуатации. Поэтому они — «обуза общества».

Мишель Мармэн пишет в «Фигаро»: «Репортаж Марианны Арне, снятый в доме для престарелых в Нантере, смотришь с комком в горле. Почему же до сих пор в системе общественного призрения существуют порядки прошлого века? Трудно, глядя на эти кадры, сохранять спокойствие».

Подробно анализирует «Прогулку по стране старости» Катя Д. Копп в еженедельнике «Нувель обсерватер»: «Здесь есть представители почти всех профессий. Но об этих людях теперь никто не знает. В этих «сенях кладбища» (так окрестил французские дома для престарелых профессор-социолог Бульер) пенсионеры полностью изолированы от внешнего мира, их унижают и третируют. Пример тому — объявление, появившееся несколько лет назад в парке Нантера: «Собакам и пенсионерам вход запрещен». Позднее исключили слово «собакам». Даже для супружеских пар жизнь в приютах невыносимо тяжела. Они могут быть вместе только три дня в месяц — отпуск, когда жители приюта полностью предоставлены самим себе. Но и в эти дни им живется далеко не вольготно, ибо им выдают всего по 25 франков «на карманные расходы». Однако даже этих дней они ждут с нетерпением и тоской».

Многие из обитателей дома для престарелых в Нантере утверждают, что «лучше подыхать на улице, чем жить здесь». Одна из героинь фильма, госпожа Дессо, не хотела примириться с порядками, царящими в приюте. Но когда в прошлом году она находилась в госпитале, больничная атмосфера, обращение с ней медицинского персонала повергли ее в такой ужас, что она попросилась обратно в приют...

*Г. Фролов*

● На экраны Франции вышел третий по счету фильм молодого режиссера Шарля Бельмонта «Ради Клеменс». Но если два его первых фильма — «Рак» и «История А» — носили весьма камерный характер, то «Ради Клеменс» звучит остро публицистически. Клеменс — маленькая дочка героя фильма, сорокалетнего авиационного инженера Мишеля, добившегося в свои годы уже немалых успехов; он работает над проектом «Конкорда». Но вот в один прекрасный день этот преуспевающий инженер сталкивается с проблемой, являющейся на Западе проблемой «номер один»,— с безработицей. Поначалу все складывается не так уже плохо. Он получает пособие по безработице, жена работает, и разговоров о нехватке денег не возникает. На первых порах Мишель относится к тому, что ему не надо ходить на работу, как к своего рода оплачиваемому отпуску, каникулам. Наконец-то появилась возможность осуществить то,



*Изабель Юппер в фильме «Виолета Нозьер», режиссер Клод Шаброль (фото из журнала «Фильм унд Фернзеен», ГДР)*

о чем говорит его дочь Клеменс: «Я хочу делать только то, что мне хочется». Герой совершает длительные прогулки по Парижу, который он до этого видел лишь по пути на работу и с работы, слушает музыку, читает, занимается домашним хозяйством, носит вещи в ремонт, в химчистку, моет посуду. Словом, считает себя хозяином своего времени. Но время работает против него — срок выплаты пособия кончается, и начинаются финансовые трудности, ведь втроем на скромную зарплату жены-учительницы не проживешь. Мишель решает вновь устроиться на работу, причем не только по материальным соображениям, но еще и для того, чтобы обрести внутреннее равновесие, заполнить образовавшуюся в душе пустоту. После долгих неудачных поисков оказывается, что единственное место, на которое его могут взять,— это должность консультанта в фирме одного предпринимателя, задумавшего провести реорганизацию на своем предприятии. Суть реорганизации заключается в том, чтобы рабочие получили определенные права на самоуправление, однако чтобы при этом никоим образом не затрагивались интересы владельцев и это не отразилось бы ни на их положении, ни на их доходах. То есть в задачу Мишеля входило разработать систему создания фикции, видимости того, что рабочие этой фирмы обладают хоть какими-то правами. Он отказывается от этого предложения, а материальное положение семьи все ухудшается...

Рецензент «Юманите» Альбер Сервони писал о фильме Бельмонта: «В картине очень много чрезвычайно точных и ценных наблюдений. Превосходна операторская работа — и это относится не только к парижским пейзажам, но и к тому, как передана атмосфера семейного очага или небольшого бистро.

Хороши и многие другие моменты, однако следует признать, что фильм главным образом опирается на игру актеров, причем ни Жан Крубелье, ни Ева Дарлан не являются профессиональными актерами: он работает в Центре по научным исследованиям, она — врач». Об исполнительнице главной женской роли газета «Нувель обсерватёр» писала: «Исполнение, достойное Лив Ульман». И почти во всей французской кинопрессе особо подчеркивалось чрезвычайно актуальное звучание фильма. Новаторство фильма Бельмонта кинокритик Жан-Луи Бори усматривает в выборе режиссером героя: «Его безработный — это уже не грязный оборвыш из низших слоев общества. Безработица проникает все дальше, теперь она уже бьет по людям, которым до сих пор наше буржуазное общество гарантировало безопасность и покой».

*В. Юрков*

●

Ее вполне можно принять за молоденькую продавщицу или за спешащую в университет студентку. Простая прическа, джинсы, свитер... На Каннском фестивале 1978 года двадцатичетырехлетней Изабель Юппер был присужден «Гран при» за лучшее исполнение женской роли в фильме «Виолета Нозьер».

Впервые фотография актрисы появилась несколько лет назад на последней странице газеты «Франс-суар». «Знакомьтесь: новое имя». Сегодня Изабель Юппер называют жемчужиной экрана, она — на обложке самого популярного во Франции еженедельника «Пари-матч», на первых полосах центральных газет. За пять лет кинематографической карьеры она снялась в пятнадцати фильмах (в их числе: «Танцующие вальс» Бертрана Блие, «Цезарь и Розали» Клода Сотэ, «Судья и убийца» Бертрана Тавернье).

Всерьез критики заговорили о самобытном таланте Изабель в 1977 году, после сыгранной ею роли Помм в картине «Кружевница», поставленной по повести Паскаля Лэне (повесть известна советскому читателю по публикации в журнале «Иностранная литература»). Сюжет фильма нарочито банален: не раз описана в литературе история короткого романа молодого буржуа и девушки из народа, которую эта любовь так или иначе губит, тогда как герой о ней скоро забывает. Кружевница Помм остается естественной в мире, где все отношения извращены, регламентированы социальными условностями. Она не только не знает, как выгодно «подать» себя, но и сама мысль о показном чужда ее натуре.

Пресса была единодушна: Помм Изабель Юппер превосходна. Автор повести Паскаль Лэне заявил в одном из интервью: «Я очень боялся экранизации «Кружевницы», боялся вверить свое хрупкое детище в грубые руки кинематографа. Когда впервые мне назвали актрису, которая должна была играть Помм, я не запомнил и переспросил: «Изабель как?» «Ничего,— ответил мне режиссер,— после фильма вы уже не забудете ее имя». И действительно, я посмотрел «Кружевницу» четыре раза и понял: эта девчонка просто-напросто украла у меня мою героиню. Теперь я уже не могу представить себе Помм другой».

Последняя роль Изабель Юппер, принесшая ей восторженные отзывы критиков и «Гран при» Канна,— Виолета Нозьер в одноименном фильме Клода Шаброля. Сценарий основан на подлинном факте сорокапятилетней давности. 12 октября 1934 года французский суд приговорил к смертной казни девушку, убившую своих отца и мать. Накануне приговора крайне правая газета «Фигаро» писала: «Те, кто присутствовал на процессе, не могут испытывать никакой жалости к преступнице. Мы стали свидетелями того, как уличная девка выплеснула на нас всю свою сущ-

ность и затхлый запах низов распространился по залу суда».

Газета «Юманите» в тот же день рассказывала о преступлении дочери деклассированного пролетария, развращенной буржуазией. Газета утверждала: суд над Виолетой Нозьер закончен; осталось провести суд над буржуазным обществом, порождающим порок и насилие. В течение нескольких недель Франция была тогда разделена на два лагеря. Одни требовали смерти отравительнице, другие проклинали общество, толкнувшее восемнадцатилетнюю девушку на убийство.

Скрупулезно, со множеством бытовых деталей показывает в своем фильме Клод Шаброль историю падения Виолеты Нозьер. Перед зрителями предстают ее родители — жалкие, заурядные мещане, не сумевшие дать своей дочери должного воспитания, позволившие ей скатиться до получеловеческого состояния, пойти на преступление. Виолета лжет по необходимости, она придумывает для себя другую жизнь, другой мир. Девушка ведет двойную жизнь — становится проституткой, начинает обкрадывать своих близких, чтобы содержать безжалостно эксплуатирующего ее любовника. Всеми поступками Виолеты движут ненависть и презрение к родным.

Описание атмосферы в семье, отношений, сложившихся между отцом, матерью и дочерью, является, по мнению журнала «Имаж э сон», самой сильной стороной картины Шаброля. Именно в этих кадрах ощущается влияние Бальзака, страстным поклонником которого считает себя Шаброль. В объективном, замедленном воспроизведении действительности чувствуется рука моралиста, осуждающего пороки буржуазного общества.

В целом картина Клода Шаброля получила высокую оценку французских зрителей, хотя в ее адрес были высказаны и некоторые упреки. Главный — отсутствие у режиссера твердой позиции по отношению к своей героине, к тому, что лежит в основе ее краха. Кто она — злодейка или жертва? Почему дело Нозьер вызвало столько противоречивых суждений, всколыхнуло всю Францию?

Шаброль, по мнению журнала «Имаж э сон», приводит, конечно, некоторые штрихи того времени, в частности, воссоздает обстановку, царившую на судебном процессе, но социальный анализ, который мог бы на основе факта из судебной хроники распространиться на нравы и эпоху тех лет, в фильме отсутствует.

Режиссер в основном фиксирует свое внимание на главной героине. Юппер, как он считает, единственная актриса, способная раскрыть всю динамику, всю противоречивую сущность характера Виолеты. Только она может соединить в одном персонаже лживость, грубость, наивность, верность, развращенность. Спектр возможностей актрисы удивительно многообразен. Шаброль утверждает, что своим успехом картина во многом обязана Изабель Юппер.

*Ю. Чижова*

## Чили (Патриотические силы)

В Испании состоялась премьера фильма чилийского режиссера Патрисио Гусмана «Битва за Чили». Фильм имел большой успех и у критики и у публики. Одновременно в Испании изданы две книги: Патрисио Гусмана и Педро Семпере «Кино против фашизма» и «Битва за Чили, или Борьба вооруженного народа» Патрисио Гусмана.

Первая представляет собой подробную беседу режиссера с испанским журналистом Семпере. В ней детально рассказано о становлении Гусмана как режиссера, анализируются его картины. Кратко повествуется о годах его учебы в Испании, картинах, там снятых, и прибытии в Чили вскоре после того, как во главе страны стал президент Альенде.

На родине он создает съемочную группу и снимает документальную ленту «Год первый». Фильм, основанный на фактах хотя и общеизвестных, отмечает тонкое понимание режиссером исторического процесса.

Позднее у Гусмана появляется намерение снять художественный фильм «Мануэль Родригес». Но наступление реакции заставило режиссера отложить свои планы, он вновь выходит на улицу со своей съемочной группой и создает хроникально-документальный фильм продолжительностью пятьдесят минут, в котором собраны эпизоды выступлений народа против реакции. «В период интенсивной классовой борьбы, — говорит Гусман,— кинорежиссер полностью «вторичен»: ты отводишь себе роль политического борца, значительно более важную в этот момент».

В книгу включены и другие материалы: сценарии, воспоминания Гусмана о днях его пребывания в тюрьме, не изданные до сих пор, избранные критические статьи о его фильмах.

Вторая книга, как это видно из названия, касается исключительно ленты «Битва за Чили». В нее вошли полностью сценарии двух первых частей трилогии: «Восстание буржуазии» и «Государственный переворот», краткое содержание выступления Гусмана на Режиссерской декаде в Канне в 1976 году и подробный перечень наград, полученных фильмом на различных международных фестивалях.

Как известно, «Битва за Чили» монтировалась на киностудии ИКАИКа на Кубе. Здесь были обработаны тысячи метров пленки, отснятой в месяцы, предшествовавшие государственному перевороту в Чили. Гусман и его группа, за исключением оператора Хорхе Мюллера, сумели покинуть страну после 11 сентября 1973 года. Хорхе Мюллер и его жена исчезли, и об их судьбе до сегодняшнего дня ничего неизвестно.

*И. Крейнгель*

## Чехословакия

С 1977 года киностудия в Готвальдове стала третьим в ЧССР центром по производству игровых фильмов — наряду с «Баррандов» в Праге и «Колиба» в Братиславе. В статье, опубликованной журналом «Чехословацкое кино», директор нового кинопредприятия Богумил Штайнер, перечисляя причины, побудившие руководство чехословацкой кинематографии принять решение о реорганизации студии в Готвальдове, подчеркивал, что главным здесь было «стремление увеличить количество выпускаемых в стране полнометражных художественных фильмов, в первую очередь рассчитанных на детскую и молодежную аудиторию». Кроме того, как указывалось в статье, новая киностудия должна способствовать дальнейшему развитию традиций мультипликационного кино ЧССР, достижения которого получили широкую международную известность, в частности, благодаря самобытному творчеству выдающихся режиссеров-мультипликаторов Гермины Тырловой и Карела Земана, многие годы работавших в Готвальдове. Было учтено и то обстоятельство, что Готвальдов, географически расположенный близко к границе Южно-Моравской и Северо-Моравской областей, находится почти на одинаковом расстоянии от их центров — Брно и Остравы, где работают два отделения чехословацкой писательской организации, а также — наличие в этих областях двенадцати профессиональных театров, высокий уровень развития народной культуры и художественных ремесел в Моравии.

С тех пор прошло немногим более полутора лет, но уже появились первые практические результаты осуществленной реорганизации. По сообщениям чехословацкой кинопрессы, в прошлом году на киностудии «Готвальдов» велись съемки трех полнометражных игровых лент. При участии коллективов остравских металлургических предприятий режиссер Ян Качар работал над картиной «Йозеф Большой, Йозеф Маленький и Йозеф III», герои которого трудятся на одном из самых крупных предприятий чехословацкой тяжелой промышленности. Фильм повествует о трудовом героизме рабочих будней, о человеческих взаимоотношениях на современном производстве. В русле давних традиций студии в Готвальдове, всегда уделявшей много внимания продукции, адресованной детям и молодежи, находится новая работа режиссера Радима Цврчека «Промежуточная остановка — не выходить»; основные события картины происходят во время детских каникул. Первой была завершена лента «Попутный пассажир», снятая Петром Тучеком, молодым постановщиком с «Баррандова», в последние годы много и успешно работавшим для телевидения: ему принадлежат несколько инсценировок литературных произведений для «малого экрана» и телевизионных серий. Фильм «Попутный пассажир» режиссер снимал по собственному сценарию. В картине — четыре действующих лица: супружеская пара среднего возраста, двадцатилетний молодой человек и девушка, которой около двадцати. Волею случая все герои на некоторое время оказываются вместе, и их отношения развиваются в рамках традиционного «любовного треугольника», что, однако, не мешает автору картины находить новые интересные сюжетные и психологические аспекты в принципе хорошо известной ситуации. Основное внимание в фильме уделено выяснению внутренних мотивов человеческого поведения и достоверной обрисовке характеров людей, неожиданно для себя столкнувшихся с проблемами, решение которых требует и определенного мужества и, главное, умения отстоять собственные моральные принципы. Симпатии автора целиком на стороне молодого автомеханика Фанды (Олдржих Навратил), человека, сумевшего, когда это потребовалось, сохранить трезвость мышления и способность поступать по совести, а не по расчету. Вот что говорит о фильме Петр Тучек: «Моя картина как бы сопровождается сдержанной улыбкой. Это — не чистая сатира: она ближе к тому, что в классической литературе называлось серьезной комедией нравов; это — своего рода психологический зонд, взгляд, брошенный со стороны и проникающий в личный мирок сегодняшнего мещанина, глубоко эгоистичного, «предупредительного» к самому себе и беспардонного в отношении окружающих... И в этот мирок вдруг вторгается чужеродный элемент — бесхитростный Фанда, который поначалу не понимает многое из происходящего вокруг. Но именно он выходит из столкновения моральным победителем, а его противники смешны своим притворством, тем, что они все время что-то из себя изображают. Зрители фильма будут время от времени смеяться, но, думается, их смех должен бы вызвать и ощущение озноба». Наиболее сложная роль — Иржи Душека, заведующего рекламным отделом большого текстильного предприятия,— поручена опытному актеру Йозефу Винкларжу; его жену Ярушку сыграла не менее опытная актриса Иванка Девата из Театра им. Зденека Неедлы; Марту, привлекательную, но, несмотря на свою молодость, очень расчетливую девушку, зритель увидит в исполнении Юлии Юриштовой, снявшейся уже в нескольких чешских и словацких фильмах; Олдржих Навратил (Фанда) — пока не очень известный в кинематографе актер из Брно, по отзывам печати, хорошо справившийся со сложной ролью. Музыку к фильму написал дирижер оркестра популярного театра «Семафор» Фердинанд Гавлик

У коллектива студии «Готвальдов» — обширные творческие планы по созданию фильмов не только на современном, но и на историческом материале, в частности, здесь готовятся картина о юности Клемента Готвальда и биографическая лента, посвященная жизни и деятельности выдающегося чешского мыслителя-гуманиста XVII века, основоположника педагогики как науки, Яна Амоса Коменского.

*И. Обутин*

# Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

**«Женщина, которая поет»**, 8 ч.
Автор сценария А. Степанов. Режиссер-постановщик А. Орлов. Операторы-постановщики И. Гелейн, В. Степанов. Художник-постановщик В. Вырвич. Музыка А. Зацепина, А. Пугачевой, Л. Гарина. Песни на стихи Л. Дербенева, К. Кулиева, А. Пугачевой. Звукооператор И. Стулова.
Роли исполняют: А. Пугачева, А. Будницкая, Н. Волков, А. Хочинский, В. Александров.

**«На новом месте»**, 9 ч.
Автор сценария А. Макаров. Режиссеры-постановщики В. Попов, Д. Коржихин. Операторы-постановщики Д. Коржихин, Г. Шпаклер. Художник-постановщик С. Меньшиков. Композитор М. Кажлаев. Звукооператор Б. Зуев.
Роли исполняют: Ю. Назаров, Ж. Прохоренко, Д. Нетребин, В. Захарченко, С. Поначевный. П. Кормунин, В. Рыжаков, М. Булгакова, В. Филиппов. Г. Епифанцев, А. Харитонов. Н. Смирнов

**«Поворот»**, 10 ч.
Автор сценария А. Миндадзе. Режиссер-постановщик В. Абдрашитов. Оператор-постановщик Э. Караваев. Художник-постановщик В Коровин. Композитор В. Мартынов. Звукооператор Р. Маргачева.
Роли исполняют: О. Янковский, И. Купченко, О. Анофриев, Н. Величко, М. Дадыко, О. Калмыкова, А. Кайдановский, В. Проскурин, Ю. Назаров, Н. Малявина, С. Полежаев, Л. Стриженова, А. Преснецов, Н. Смирнов, А. Солоницын.

**«Торговка и поэт»** (по мотивам одноименной повести И. Шамякина), 10 ч.
Автор сценария И. Шамякин. Режиссер-постановщик С. Самсонов. Оператор-постановщик Е. Гуслинский. Художники-постановщики А. Борисов, С. Воронков. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор О. Упеник.
Роли исполняют: Н. Андрейченко, В. Жиганов, В. Павлов, Л. Реймер, И. Савкин, И. Рыжов О. Соколова, С. Станюта.

Киностудия «Мосфильм» — киностудия «Арменфильм»

**«Звезда надежды»** (по мотивам романа Серо Ханзадяна «Мхитар Спарапет»). Фильм 1-й — «Давид-Бек», 8 ч., фильм 2-й — «Мхитар», 8 ч.
Автор сценария К. Исаев. Режиссер-постановщик Э. Кеосаян. Оператор-постановщик М. Ардабьевский. Художники-постановщики С. Андраникян, А. Пластинкин. Композитор Э. Оганесян. Звукооператор Э. Ванунц.
Роли исполняют: А. Джигарханян, Э. Магалашвили, Л. Геворкян, С. Саркисян, Х. Абрамян, К. Даушвили, О. Галоян, А. Туманян, Л. Оганесян, Г. Манукян, Э. Элбакян, Г. Карапетян, Г. Артюнян, А. Геворкян, Г. Асланян, Р. Сароян, А. Гедакян, Р. Мовсесян, В. Абаджан, А. Хачатрян, К. Григорян, В. Маргуни, Р. Мкртычан, А. Гаспарян, П. Махотин, Е. Оганесян.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

**«Мятежная баррикада»**, 8 ч.
Автор сценария С. Розен. Режиссер-постановщик Ю. Швырев. Оператор-постановщик О. Кобзев. Художник-постановщик А. Таланцев. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор А. Голыженков.
Роли исполняют: Н. Еременко-младший, С. Плотников, И. Малышева, Е. Герасимов, Л. Неведомский, Н. Гриценко, Б. Рыжухин.

**«Последний шанс»**, 9 ч.
Авторы сценария И. Рабкина, Б. Рабкин. Режиссер-постановщик Э. Гаврилов. Оператор-постановщик В. Архангельский. Художник-постановщик Б. Дуленков. Композитор В. Баснер. Звукооператор Д. Боголепов.
Роли исполняют: А. Мартынов, Л. Каюров, О. Ефремов, М. Левтова, А. Харыбин, А. Кузнецов, Л. Соколова, Л. Шагалова, В. Ананьина, Н. Гвоздикова, А. Кавалеров, О. Битюкова, Б. Звягин, И. Сорокин, В. Щербаков, И. Борисов, В. Кулаков.

Киностудия «Ленфильм»

**«След росомахи»**, 7 ч.
Автор сценария Ю. Рытхэу. Режиссер-постановщик Г. Кропачев. Оператор-постановщик В. Миронов. Художник-постановщик Е. Фомина. Композитор А. Кнайфель. Звукооператор А. Гасан-Заде.
Роли исполняют: Р. Тажибаева, Ю. Хван, Н. Ользей-Оол, М. Степанова, Н. Жантурин Д. Сангажапова, У. Султангазин, О. Ензак. Р. Кабдалиева, Т. Яковлева, Ю. Джандарбекова.

Киностудия имени А. П. Довженко

**«Весь мир в глазах твоих»**, 7 ч.
Автор сценария Г. Бокарев. Режиссеры-постановщики С. Клименко. И. Симоненко. Оператор-постановщик В. Рожко. Художники-постановщики М. Юферов, Н. Поштаренко. Текст песен А. Вратарева. Композитор И. Поклад. Звукооператор А. Кузьмин.
Роли исполняют: В. Снежина, В. Шпудейко, К. Степанков, С. Силин, К. Гражданская, А. Матешко, А. Антонов, В. Васильев, Е. Весник, И. Голозубов, Н. Гнеповская. С. Грабченко, И. Дорошенко, В. Комарецкая, А. Милютин, С. Озиряный, А. Усенко, Р. Филиппов.

Киностудия «Беларусьфильм»

**«Встреча в конце зимы»**, 9 ч.
Автор сценария В. Гусаков. Режиссер-постановщик И. Шульман. Оператор-постановщик Ф. Кучар. Художник-постановщик А. Чертович. Композитор В. Баснер. Текст песен М. Матусовского. Звукооператор Ю. Сбоев.
Роли исполняют: Л. Лужина, П. Вельяминов, Р. Янковский, В. Платов, Е. Легурова, А. Демьяненко, Р. Шмырев, П. Кормунин, Ю. Лесной, Дима Галицкий.

**«В профиль и анфас»** (по мотивам рассказов В. Шукшина «Волки», «Чередниченко и цирк», «Осень»), киноальманах, 8 ч.
«Волки».
Режиссер-постановщик Н. Лукьянов. Оператор-постановщик А. Суханова. Художник-постановщик А. Чертович. Звукооператор В. Морс.
Роли исполняют: В Гостюхин, П. Кормунин, Г. Микеладзе. О. Корчиков.
«Большая любовь Н. П. Чередниченко».
Автор сценария Е. Григорьев. Режиссер-постановщик А. Ефремов. Операторы-постановщики Ю. Марухин, А. Симонов. Художник-поста-

новщик Е. Игнатьев. Композитор А. Шпенев. Звукооператор Г. Басько. Роли исполняют: А. Калягин, Е. Глушенко, В. Печников, В. Новиков, О. Лысенко.
«Берега».
Автор сценария Е. Григорьев. Режиссер-постановщик С. Сычев. Оператор-постановщик Т. Логинова. Художник-постановщик Ю. Альбицкий. Композитор П. Альхимович. Звукооператор В. Демкин.
Роли исполняют: А. Кочетков, В. Гоголев Л. Румянцева.

**«Расписание на послезавтра»**, 9 ч.
Автор сценария Н. Фомина. Режиссер-постановщик И. Добролюбов. Опертор-постановщик Г. Масальский. Художник-постановщик В. Назаров. Композитор В. Шаинский. Стихи М. Танича. Звукооператор В. Демкин.
Роли исполняют: О. Даль, М. Терехова, Т. Дегтярева, А. Леньков, А. Денисов, В. Никулин, В. Баранов, Ю. Воротницкий, В. Солодовников, И. Метлицкая, П. Медведева, Е. Стеблов, В. Титова, Б. Новиков, Р. Корохова, В. Басов, Б. Цуладзе, Л. Рахленко, Н. Еременко-старший, А. Климова, В. Владимирова, Л. Румянцева, В. Носик. Т. Муженко.

## Киностудия «Грузия-фильм»

**«Будем знакомы»** (комедийный киноальманах), 7 ч.
«Гонки».
Автор сценария М. Кобахидзе. Режиссер-постановщик Т. Гомелаури. Оператор-постановщик М. Медников. Художник-постановщик К. Коридзе. Композитор Г. Канчели. Звукооператор Р. Кезели.
Роли исполняют: М. Курцхалиа, Н. Чанкветадзе.
«Заправщик».
Авторы сценария Б. Чхеидзе, В. Фетисов. Режиссер-постановщик Б. Чхеидзе. Оператор-постановщик Ф. Высоцкий. Художник-постановщик М. Медников. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Г. Шубладзе.
Роли исполняют: Б. Чхеидзе, К. Долидзе, З. Кипшидзе, И. Хвичия, Ф. Высоцкий, Т. Алексишвили, А. Гендзехадзе, А. Бешашвили, В. Табагари, Э. Бакрадзе, А. Сохашвили, О. Зоуташвили, Р. Чархалашвили, В. Инанишвили, С. Арутюнов, М. Инанейшвили, М. Гоголишвили.
«Ящики».
Автор сценария и режиссер-постановщик Б. Чхеидзе. Оператор-постановщик Э. Гудавадзе. Художник-постановщик Ш. Гоголашвили. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Н. Шошиташвили.
Роли исполняют: Б. Чхеидзе, К. Долидзе, З. Кипшидзе, Л. Шавгулидзе. Н. Владимерашвили, К. Читадзе.

## Рижская киностудия

**«Мужские игры на свежем воздухе»**, 7 ч.
Автор сценария Г. Климов. Режиссер-постановщик Р. Калныньш, при участии Г. Пиесиса. Оператор-постановщик Г. Скултэ. Художник-постановщик К. Форостенко. Композитор И. Вигнер. Звукооператор В. Лычев.
Роли исполняют: М. Барибан, А. Грачев, В. Грузенкин, Г. Цилинский, В. Крогис, А. Ливмане, И. Калныньш. Г. Климов, В. Кузнецов, А. Михайлов, И. Саулите.

## Киностудия «Узбекфильм» (СССР) — «Сутьеска-фильм» (Югославия)

**«Любовь и ярость»**, 9 ч.
Авторы сценария О. Агишев, Ж. Ристич. Режиссеры-постановщики Р. Батыров, Ж. Ристич. Операторы-постановщики М. Дикосавлевич. Ш. Махмудов. Художники-постановщики Н. Рахимбаев, В. Бранкович. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Е. Шацкий
Роли исполняют: Ф. Беголли, А. Исмаилова, М. Кононов, М. Раджабов, Ю. Юсупов, Н. Туляходжаев. Х. Умаров Б. Ихтияров, И. Класс, Л. Сердюк, В. Цветков, А. Джалыев. Х. Нарлиев.

## Киностудия «Узбекфильм»

**«Чужое счастье»**, 8 ч.
Автор сценария М. Байджиев. Режиссер-постановщик К. Камалова. Оператор-постановщик А. Исмаилов. Художник-постановщик С Зиямухамедов. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Д. Ахмедов.
Роли исполняют: Х. Умаров, С. Исаева, М. Раджабов, З. Мусанов, Ф. Арифханова, Н. Рахимов, Ш. Газиев, М. Юсупов, И. Ахадов, Ю. Померанцев, Н. Мухамедов.

**«Фитиль»** № 196 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«В поисках трудностей» («Мосфильм»). Автор сценария М. Яковлев. Режиссер Л. Марягин. Оператор А. Климачев. Художник В. Гладников.
Роли исполняют: Р. Зеленая, Б. Новиков.
«Горький дым» (ЦСДФ). Автор текста А. Харечко. Автор сценария В. Панков. Режиссер-оператор К. Широнин.
«Обыкновенное чудо» («Союзмультфильм»). Автор сценария В. Хомченко. Режиссер В. Попов. Оператор К. Расулов Художники Н. Ерыкалов, Л. Хачатрян.
Главный редактор журнала С. Михалков. Главный режиссер А. Столбов. Звукооператор И. Любченко.

**«Фитиль»** № 197 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Производственная травма» («Союзмультфильм»). Авторы сценария С. Муратов, М. Яковлев. Режиссер Е. Гамбург. Художник А. Шер. Оператор М. Друян.
«Картинки с выставки» (ЦСДФ). Автор текста С. Макаров. Автор сценария, режиссер и оператор С. Киселев.
«Дождался» («Мосфильм»). Автор сценария А. Каневский. Режиссер Г. Егиазаров. Оператор П. Сатуновский. Художник Г. Колганов.
Роли исполняют: П. Панков, А. Панькин, П. Винник, Т. Совчи, В. Филиппов.
Главный редактор журнала С. Михалков. Главный режиссер А. Столбов. Звукооператор И. Любченко.

**«Фитиль»** № 198 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
Реакция по следам сюжета «Мех сквозь слезы» Ш. Газиев, М. Юсупов, И. Ахадов, (ЦСДФ). Автор сценария А. Тараскин. Режиссер-оператор А. Бялик.
«Обмен опытом» («Мосфильм»). Автор сценария С. Лившин. Режиссер И. Киасашвили. Оператор Ю. Авдеев.
Роли исполняют: Г. Ялович, Н. Парфенов.
«Следы культуры» («Таджикфильм»). Автор сценария Т. Юсупов. Автор текста Я. Харечко. Режиссер И. Азизбаев. Оператор А. Ташев.

## Киностудия «Союзмультфильм»

**«А вдруг получится!..»**, 1 ч.
Автор сценария Г. Остер. Режиссер И. Уфимцев. Художник-постановщик Л. Шварцман. Оператор В. Сидоров. Композитор Г. Гладков. Звукооператор Б. Фильчиков.
Роли озвучивают: Н. Румянцева, М. Козаков, В. Ливанов, В. Ларионов.

**«Жирафа и очки»**, 1 ч.
Автор сценария И. Пивоварова. Режиссер Г. Баринова. Художники-постановщики Н. Николаева, Г. Баринова. Оператор М. Друян Композитор и исполнитель песен Л. Лядова. Звукооператор В. Кутузов.
Роли озвучивают: В. Ларионов, Т. Васильева, М. Погоржельский, Г. Качин.

Центральный комитет Коммунистической партии Грузии и Совет Министров Грузинской ССР постановили присудить Государственные премии Грузинской ССР имени Ш. Руставели 1979 года в области кинематографии:

**АБУЛАДЗЕ Тенгизу Евгеньевичу** — режиссеру-постановщику, **АХВЛЕДИАНИ Ломеру Бидзиновичу** — оператору-постановщику, — за художественный фильм «Древо желания» (производство киностудии «Грузия-фильм»);

**ЧХАИДЗЕ Иосифу Калистратовичу** — режиссеру-постановщику, **ОНОПРИШВИЛИ Ираклию Ивановичу** — оператору-постановщику, — за телевизионный художественный фильм «Пастухи Тушетии» (производство Грузинского телевидения).

В 1979 году медалями имени А. П. Довженко за создание лучших кинопроизведений на героико-патриотическую тему награждены:

Золотыми медалями

**БОЛГАРИН Игорь Яковлевич, СМИРНОВ Виктор Васильевич** — авторы сценария, **ЛЕВЧУК Тимофей Васильевич** — режиссер, **СТЕПАНКОВ Константин Петрович** — актер, — за создание киноэпопеи «Дума о Ковпаке» (производство киностудии имени А. П. Довженко);

**ЧАКОВСКИЙ Александр Борисович, ВИТОЛЬ Арнольд Янович** — авторы сценария, **ЕРШОВ Михаил Иванович** — режиссер, — за создание киноэпопеи «Блокада» (производство киностудии «Ленфильм»).

Серебряными медалями

**ГАЙДАР Тимур Аркадьевич** — автор сценария, **СЕРГЕЕВ Вячеслав Леонидович** — режиссер, **КОНОВАЛОВ Станислав Иванович** — оператор, **ЛУЧЕНОК Игорь Михайлович** — композитор, — за создание документального кинофильма «Служба такая» (производство киностудии «Беларусь-фильм»).


ИЮН 1979
31641
1979

Портретная галерея «ИК»

**Наталья Андрейченко**

**Евгений Лебедев**

**Наталья Фатеева**

*Фото В. Плотникова* **Игорь Ледогоров**







